افتتاحية

أخذت مجلة (الذاكرة) على عاتقها رسالة النهوض بتراثنا اللغوي و الأدبي , ساعية إلى قراءته قراءة معاصرة منطلقة من الثقافة العربية الإسلامية و في الوقت نفسه مستفيدة من كل منهج حديث و نظرية معاصرة تغذي ذوقنا و تثري خبراتنا مع مراعاة الخصوصية و التميز.

و أن أهدافنا عبر أعداد هذه المجلة العلمية ستحقق لا محالة عن طريق ذلك الارتباط و المواءمة بين كل ما هو أصيل و ما يعرفه مجتمعنا من حداثة ,و ما دامت الأصالة تؤسس لكل ما هو معاصر فان كل ما سيستقبله القارئ الكريم بين دفتي هذه المجلة سيجده سائرا في هذا الخط الذي نطمح من خلاله لبناء المستقبل.
و لعل تخصيص العدد الثالث من (الذاكرة) لأعمال الملتقى العلمي المغاربي حول المسرح و نقده سيكون بمثابة دفعة مهمة للبحث العلمي و تحقيقا لما تراه هيأة التحرير و اللجنة الاستشارية مجديا و نافعا و طموحا و محققا للأهداف المسطرة.
نتمنى في خاتمة هذه الافتتاحية أن يجد القارئ لهذا العدد الخاص من (الذاكرة) حاجته و مبتغاه حيث تنوعت فيه المداخلات بتنوع و تباين مشارب أصحابها ,و هم ثلة من الباحثين الاكادميين أهل التخصص و فرسان الميدان ,و الذين أثروا فهرس محتويات هذا

العدد بمقاربات دقيقة تنم عن ذوق رفيع و فكر راق , و تكشف القدرات العلمية في جامعاتنا الجزائرية و المغاربية, و الشكر الجميل لكل مجتهد و محب للعلم و لطلابه

هيئة التحرير

افتتاحية الملتقى

يقول "مصطفى صادق الرافعي": < إن الذوق الأدبي في شئ إنما هو عن فهمه، وإن الحكم على شئ إنما هو عن أثر الذوق فيه، والنقد إنما هو الذوق والفهم جميعا >. والتجربة المسرحية عالم تتكامل فيه جماليات الذوق وقواعد الفهم ومرتكزاته، لهذا جاء النقد المسرحي ليتابع ويؤطر ويحكم وينظِّر لهذه الجماليات في تقاطعها مع المرتكزات.

لقد برهنت التجربة النقدية المسرحية في مسار التوأمة الذي جمعها بأبي الفنون على قاعديتها وإجرائيتها في إعادة تشكيل الفكر المسرحي بمكونيه: النص والعرض، فاحتوت تنوعاته على تلونها، واستجابت لجديد نظرياته ومناهجه؛ سعيا منها لخط مسار متخصص وموحد الأفق – نسبيا – لكثير من الأعمال والجهود التي تسعى إلى مقاربة هذه التجربة تنظيرا ونقدا.

انطلاقا من هذا، طرح النقد المسرحي المغاربي نفسه سؤالا ومشكلة وربما حلا، يستوعب خصوصية المسرح وانطلاقاته النقدية على تشعباتها ومستجداتها ومشكلاتها التي لا تُحد.

إن هذا الملتقى، في طبعته المغاربية الأولى، إنما جاء تلبية لإلحاح هذه المشكلات المعرفية والمنهجية، وهو أكثر من ذلك، إضاءة للركن الأكاديمي فيه، لاسيما المتعلق بتناولاته على صعيد الدراسات الجامعية بمستوياتها العديدة؛ تقريبا للمفاهيم وتوحيدا للرؤى وتفعيلا للمناهج وأخيرا دعما لتوجهات الطلاب في البحث في المسرح أدبا ونقدا.

استجابة لهذه الأهداف وتنزيلا لها على أرضية البحث، نسجت محاور ملتقى النقد المسرحي، والتي ستثريها – لا محالة – هذه الجهود القيمة، أملا في إفساح مجال واسع للاستفاضة والخوض المنهجي العميق في جنبات هذه الطروحات والبحوث.

د. هاجر مدقن.
رئيس اللجنة العلمية للملتقى.

نقد المسرح الجزائري في الرسائل الجامعية

إسماعيل بن اصفية

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة باجي مختار عنابة

مقدمــــة

إذا كان النقد المسرحي في أبسط مفهوم له يعني ذلك النقد الذي ينصب على النص المسرحي فيحلل قيمه الفكرية والجمالية ووصولا الى جميع العناصر الفنية التي تسهم في انجاحه، فإنه من الصعب الجزم بوجود نقد مسرحي جزائري لأن ما أمكن العثور عليه لا يخرج عن كونه انطباعات وتعليقات بسيطة وسطحية غالبا ما تركز على تصحيح بعض الأخطاء اللغوية وبالتالي فهي لا تؤسس لنقد مسرحي.

وتعود البدايات الأولى لتشكل تلك القيم النقدية التي تطبعها البساطة الى نهاية ثلاثينيات وبداية الأربعينيات القرن الماضي، وهي الفترة التي شهدت البدايات الجنينية للكتابة المسرحية الجزائرية بفضل حركة الإصلاح التي -كما قال عبد الملك مرتاض-ربت العبقريات وأنشأت الصحف والمجلات، حيث عرفت الجزائر بداية من هذه المرحلة صدور بعض العناوين مثل "المنتقد" و"الشهاب" و"البصائر" للشيخ بن باديس و"الإصلاح" للطيب العقبي و"الجزائر" لمحمد سعيد الزاهري وهي ذات أسلوب راق ((وأول جريدة جزائرية نزعت نزعة أدبية مشبعة بالفكر الإصلاحي)) . (1)

وساهمت تلك الصحف في احتضان الحياة الثقافية والفكرية وعلى صفحاتها تشكلت أولى ملامح الحركة الأدبية والثقافية الجزائرية، ومعها بدأ النقد الادبي والمسرحي الجزائري في شكل انطباعات وتعليقات من خلال اسهامات عدد من أساتذة جمعية العلماء من امثال رمضان حمود ومحمد السعيد الزاهري وأحمد رضا حوحو وتوفيق المدني والأمين العمودي وغيرهم.

وساهم في اثراء الحركة النقدية لاسيما المسرحية منها هجرة عدد من المثقفين الجزائريين الى تونس أمثال عمر بن قدور وعمر.(2)

ظل النقد المسرحي الجزائري في شكل كتابة صحفية انطباعية تأثرية تفتقر إلى ((التصور النظري والإطار المنهجي وتقوم على النظر الوظيفي إلى النص ويكتفى بتصحيح الأخطاء اللغوية إضافة إلى بعض التعاليق السطحية التي تفتقر إلى الشواهد الكافية)) (3)

ولم يخرج النقد الصحفي في عمومه عما اعتاد عليه نقاد الصحف من ترويج للمسرحية والاشهار لها والتعريف بها ، وتقديم تلخيصا لأحداثها وإصدار جملة من الأحكام يغلب عليها طابع التعميم الشمولية والتحيز أحيانا في الأحكام وهي المواصفات التي كانت ولاتزال تطبع النقد الصحفي.

بواكير النقد المسرحي الأكاديمي

مع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات دخل المسرح دائرة اهتمام بعض رواد النقد الأكاديمي في الجزائر ومؤسسيه أمثال عبد الله الركيبي وعبد الملك مرتاض ومحمد مصايف وأبو العيد دودو ثم جيل مخلوف بوكروح وصالح لمباركية ونورالدين عمرون وشايف عكاشة وغيرهم.

كان الركيبي رحمه الله في طليعة النقاد الأكاديميين الذين اهتموا بدراسة المسرح الجزائري في مرحلة جد مبكرة وذلك في كتابه ""تطور النثر الجزائري"" حيث خص الفصل الرابع منه لدراسة المسرح الجزائري. جاءت بعدها اسهامات عبد الملك مرتاض الذي

أفرد له فصلين في كتابه فنون النثر الجزائري، تناول في الأول نشأته واتجاهاته ومواضيعه ودار الفصل الثاني للبناء الفني ، وتوالت بعد ذلك العديد من الدراسات ذات الطابع الأكاديمي، حيث خصه محمد مصايف بوقفة في كتابه فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، عرض فيها لبعض قضايا المسرح الجزائري كإشكالية اللغة وحلل عددا من النصوص منها مسرحية "التراب" لأبي العيد دودو و"عند احمرار الفجر "لأسيا جبار.

وإذا كان النقد المسرحي الجامعي في الجزائر يعاني قصورا ويشتكي ضعفا فإن ذلك الضعف هو الوجه الآخر لضعف الحركة المسرحية، لأن النقد رديف الابداع ورفيق نموه وتطوره ، ومن الصعوبة أن يسير أحدهما بمعزل عن الآخر، فالنقد ملازم للمسرح له ولا مجال الى فصل أحدهما عن الآخر ((أول ملمح لنظرية النقد المسرحي/ الدرامي انه لصيق بتطور ونشأة المسرح نفسه .لذلك ليس هناك أدنى شك بأن الذى يرغب في معرفة نظرية النقد المسرحي لابد له من لاطلاع على تاريخ المسرح......... فنظرية النقد المسرحي التي ندرسها هي نظرية النقد المسرحي الغربي.)) (4)

فالمسرح الجزائري من أضعف الأجناس الأدبية مقارنة بالشعر أو الرواية أو أي جنس أدبي آخر، إضافة إلى تلك الفجوة التي كانت ولاتزال تفصل الأكاديمي عن المسرحي، لأن الأول يتعامل مع المادة الثابتة ممثلة في النص بعيدا عن المناخ المسرحي ومتطلباته، في حين يركز الثاني على الجانب التمثيلي والمتحرك في المسرح غير آبه بما تتطلبه العلمية والأكاديمية ((يشتكي المبدعون كثيرا من غياب الخطاب النقدي الدرامي على عمومه، وغياب الخطاب النقدي الد رامي الأكاديمي على وجه الخصوص. بل كانت هناك قطيعة بين الطرفين فالتزم المسرحي بركحه، وانزوى الأكاديمي في صرحه وكل طرف يشعر بضرورة التوجه نحو الثاني)) (5)

وبغية الحد من الظاهرة يقترح الأعرج واسيني خلق((تكامل بين المسرح كمسرح وبين الجامعات ونقدها، حتى يستفيد النقد من الجهد الأكاديمي، ويتمكن هذا الجهد في الوقت نفسه من الاستفادة من الحياة المسرحية الحقيقية".)) (6)

والقصور ليس وقفا على النقد الأكاديمي المسرحي الجزائري، حيث يعاني النقد في العديد من الأقطار من هذا القصور، فكثيرة هي الأمم والشعوب التي يعاني نقدها من ضعف مع أنها تملك زادا مسرحيا ونقادا كبارا حيث كانوا ينشرون مقالاتهم في الصحف والمجلات (7)

والملاحظ أن نشأة النقد الأكاديمي في الجزائر كان من خلال جهود عدد من الباحثين الجامعيين ((ولولا بعض الجهود الفردية الجريئة، التي أخذت على عاتقها دراسة المسرح الجزائري وتتبع تطوره التاريخي والاهتمام باتجاهاته وبرجاله، لما أمكن وجود بحوث أكاديمية الآن تهتم بالتجربة المسرحية الجزائرية.)) (8)

المسرح الجزائري في الرسائل الجامعية

شهد المسرح الجزائري في منتصف ثمانينيات القرن الماضي توجها آخر تمثل في النقد الأكاديمي (الجامعي) وذلك حين تحول إلى مواضيع لرسائل جامعية نوقشت ببعض الجامعات المشرقية والجزائرية، ومع تلك الأبحاث والأطروحات تبدأ تتشكل قيما نقدية جديدة ومقاربات غير معهودة في مسيرة النقد الجزائري فماهي مواصفات هذا النقد؟ وماهي مميزاته ومن مثله؟ وإلى أي حد استطاع مواكبة الحركة المسرحية؟ وهل استطاع أن يجد له مكانة في فضاء الحركة النقدية الجزائرية ؟

حين نشرع في تصنيف تلك المقاربات الأكاديمية يلاحظ أن الريادة كانت للمقاربة التاريخية، وذلك من خلال رسالة نصر الدين صبيان التي تعد – فيما أعلم – أولى الرسائل الجامعية التي تناولت المسرح الجزائري تناولا أكاديميا ،حيث نظر إليه وفق أبرز الاتجاهات الكبرى التي عرفتها حركة التأليف المسرحي، في الفترة الممتدة من منتصف الأربعينيات إلى منتصف الثمانينيات والمتمثلة في الاتجاه الشعبي ثم التاريخي فالاتجاه الديني فالاجتماعي فالثوري ، حملت رسالته عنوان "اتجاهات المسرح العربي في الجزائر" قدمت الى جامعة دمشق وأشرفت عليها الدكتورة عزيزة مريدن ، وبعد ثلاث سنوات قدم الباحث العيد ميراث هو الآخر أطروحة الى جامعة القاهرة حملت عنوان "أدب المسرحية العربية في الجزائر" إشراف الأستاذ عبد المنعم تميلة ، وهي ثاني رسالة جامعية تناولت المسرح الجزائري تناولا أكاديميا وهي لا تختلف في منهجيتها العامة عن سابقتها وإن كانت دونها من حيث التناول، حيث تتبع نشأة

هذا الفن في أدبنا وعرض إلى أهم الأشكال والتجارب التي مارسها الجزائريون قبل معرفة هذا الفن ونظر إلى النصوص من حيث المضامين ولاحظ أن المسرح الجزائري تقاسمه اتجاهين رئيسين هي الاتجاه التاريخي والاجتماعي .

ومع أنهما درسا المسرح الجزائري دراسة علمية جادة لا يسعنا إلا التنويه بها والاشادة بفضل أصحابها في ظل الظروف التي قدمت فيها الرسالتين وهي فترة الثمانينيات، حيث شكلت هاتين الرسالتين بداية التأسيس للنقد المسرحي الجامعي ((الذي قوامه العلمية والجدية والمتابعة والتوثيق والتأصيل والتخصيص في إطار المؤسسة الجامعية والالتزام بما هو علمي وموضوعي على صعيد الكتابة والمصطلح في التنظير)) [9]

وتجلت ملامح الأكاديمية من خلال اعتمادهما منهجا علميا واضحا تمثل في المنهج التاريخي وتتبع الظاهرة المسرحية في الجزائر من حيث النشأة والتطور وأهم الأسماء والظواهر والتوجهات الكبرى التي طبعت المسرح الجزائري ((وقد تمثل المنهج التاريخي الكثير من النقاد العرب أمثال علي عقلة عرسان في (الظواهر المسرحية عند العرب)ومحمد عزيزة (الإسلام والمسرح)وعلي الراعي في ' المسرح في الوطن العربي (الذي استطاع فيه أن يمتلك صفة المؤرخ للحركة المسرحية في البلاد العربية منذ بدايتها إلى العصر الحديث))[10]، إلا أن الاختلاف بين نصر الدين صبيان والعيد ميراث يكمن في التصور المنهجي وطبيعة التناول، حيث بدت رسالة صبيان أعمق وأثرى لأنه ألم بمختلف الاتجاهات الأساسية التي عرفها المسرح الجزائري طوال الفترة الزمنية المحددة من منتصف الأربعينيات إلى منتصف الثمانينيات ، وتبعا لذلك فإن أطروحته تميزت بكثافة المادة وعمق التحليل والدقة في التصنيف والمنهجية في التقسيم ، في حين قصر العيد ميراث توجهات الكتابة المسرحية على اتجاهين أساسين هما الاتجاه التاريخي والاجتماعي وأسقط بقية الاتجاهات التي سبق وأن أشار إليها زميله كالاتجاه الديني والثوري والتراثي، وهي أساسيات في حركة التأليف لها أعلامها ومواصفاتها الموضوعية وسيماتها الفنية، مع أن المدونات التي قدمها كعينات للاتجاه التاريخي والمتمثل في مسرحية ""الهجرة" لعبد الرحمان الجيلالي و"بلال بن رباح " لمحمد العيد هي أقرب إلى المسرحيات الدينية منها إلى المسرحيات التاريخية، وكان يفترض من اللاحق الإضافة أو التعمق فيما أشار إليه السابق، ولكن الذي يحسب للعيد أنه كان من أوائل النقاد الجامعيين الذين أشاروا إلى قضية النص والعرض في المسرح الجزائري ، حيث نبه إلى ضرورة الفصل بين الظاهرة المسرحية كنشاط تمثيلي يرتبط بالعرض والمسرح كفن أدبي يعتمد النص المكتوب [11]

واتفقا على أن ميلاد الحركة المسرحية في الجزائر كان تخت التأثير العربي لا الفرنسي، حيث أرخا لنشأة الحركة المسرحية بزيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر بدعوة من الأمير خالد وهو الرأي الذي سبق لكل من مرتاض ومصايف والركيبي طرحه في كتاباتهم وترسخ بعد ذلك في عدد من الكتابات النقدية التي تناولت المسرح الجزائري [12] .

وأخرجا من دائرة البحث تلك المسرحيات التي كتبت باللغة الأجنبية، فلا أثر لما يعرف بالمسرح الجزائري الناطق بالفرنسية، وهذا ملمح علمي آخر فقد نص كل باحث ومن خلال العنوان أنه سيدرس المسرح الجزائري ذي اللسان العربي، فكان عنوان الرسالة الأولى ""اتجاهات المسرح العربي قي الجزائر"" وعنوان الثانية "" أدب المسرحية العربية في الجزائر". ومما انفرد به العيد ميراث أنه ركز على النص المسرحي المطبوع في كتاب وأخرج من دائرة البحث العروض المسرحية وتلك إحدى الصور المشرقة في البحث الذي حمل عنوان أدب المسرحية العربية في الجزائر. في حين جمع صبيان في رسالته بين النصوص الأدبية والعروض التمثيلية حتى تلك التي كتبت باللهجة العامية.

وتجلت الملامح العلمية في تحديد الفترة الزمنية، حيث تناول نصر الدين صبيان بالدراسة والتحليل معظم النشاط المسرحي الذي عرفته الحركة المسرحية على مدار أربعين سنة من منتصف الأربعينيات التي شهدت فيها الجزائر جملة من الأحداث الجسيمة (حوادث 8ماي 1945، تشكل الأحزاب السياسة، نضج الحركة الوطنية، المطالبة بالاستقلال...) إلى منتصف الثمانينيات مرحلة الدراسة.

بينما حدد كل من العيد ميراث والعمري بوطابع بداية البحث بفترة ثلاثينيات القرن الماضي ، وهي المرحلة التي شهدت فيها الجزائر حدثا ثقافيا وفكريا كبيرا تمثل في إعلان عن نشأة جمعية "العلماء المسلمين الجزائريين" التي ساهم أبناؤها والنضوون تحت عباءتها في الدفاع عن ثوابت الأمة وتنشيط الحركة الأدبية والمسرحية من خلال تلك النصوص التي قدمها محمد العيد ومحمد الصالح الصديق

وعبد الرحمان الجيلالي ومحمد الطاهر فضلاء وأحمد رضا حوحو ، بل إن العمري بوطابع جعل من عام 1938 بداية الفترة وهي المرحلة التي شهدت ميلاد أول مسرحية شعرية جزائرية تمثلت في تجربة (بلال بن رباح)لمحمد العيد.

وبعد سنة تقريبا على رسالة العيد ميراث ناقش الباحث أحمد منور أول أطروحة في معهد اللغة العربية بجامعة الجزائر حول المسرح الجزائري تناول فيها بالدراسة والتقويم تجربة أحمد رضا حوحو المسرحية (13) ، أشرف عليها المرحوم الدكتور عبد الله الركيبي ، ناقش بعدها بأشهر صاحب هذه المداخلة رسالة كانت ثاني أطروحة عرفتها الجامعة الجزائرية حول أحد أعلام المسرح.

ظلت هذه الرسائل لفترة من أهم الأعمال التي تشار إليها إلى غاية العشرين سنة الأخيرة حيث توالت الرسائل الجامعية واختلفت المقاربات الأكاديمية ((واستطاعت أن تنقل البحث إلى أفاق رحبة بما توفر لها من إمكانات علمية ومعرفية و ومنهجية لدى القائمين عليها فاستنبطوا أدوات إجرائية)) (14)، وكانت فاتحة هذا التوجه رسالة العمري بوطابع ""المسرح الجزائري "" دراسة فنية ولهذه الرسالة ميزتان الأولى أنها أول أطروحة دكتوراه دولة تتناول المسرح الجزائري والثاني كونها مقاربة فنية، وهو نوع من الدراسة يقوم أساسا على ((استكشاف الخصائص الفنية وتبيان المقومات الجمالية التي تتسم بها الظاهرة المسرحية، ويعني هذا أن الناقد الفني يركز كثيرا على المعطيات الشكلية من جهة ، والمقومات اللغوية والأسلوبية والايقاعية والتركيبية والبنائية من جهة أخرى وذلك على حساب المضامين والقضايا)) (15)

في حين كانت معظم المقاربات سواء السابقة أو اللاحقة إما تاريخية أو موضوعية، ويمكن تصنيف رسالة منور السابقة ضمن المقاربات الفنية أيضا إلى جانب كونها مقاربة تاريخية حيث عرض فيها لمجموعة من الخصائص الفنية والجمالية التي يتسم بها مسرح احمد رضا حوحو على مستوى التصور النظري والممارسة التطبيقية.

وربما كانت رسالة لخضر منصوري : التجربة الاخراجية في مسرح عبد القادر علولة التي قدمها الى جامعة وهران بداية لتوجه جديد في النقد المسرحي الأكاديمي الجزائري ، حيث سعى إلى الخروج عن التقاليد التي طبعت العديد من الرسائل الجامعية والتي تنظر إلى المسرح على أنه نص أدبي، تجاوز ذلك وعرض إلى بعض القضايا التقنية ، حيث اهتم بدراسة تجربة عبد القادر علوله في الإخراج المسرحي ، وذلك بدراسة مكوناتها الإخراجية، ورصد آليات التشخيص الدرامي، والتركيز على أساسيات ومكونات الاخراج من جمهور وتأثيث وموسيقى وإضاءة وصوت وعلاقة العرض بالجمهور وتبيان مدارس الإخراج المسرحي، ولاشك في أن دارس العروض التمثيلية ملزم بأن تكون له ثقافة مسرحية تتعلق بالعروض فيكون على علم ودراية بالكثير من الأمر التقنية فيفهم ((ماذا يعني التمثيل ومدارسه المختلفة، وماذا يعني الضوء وتأثيره البصري علي الجمهور، وماذا تعني فلسفة الحوار وفلسفة الحركة في العرض السمعي أو البصري، وماذا يعني الإيقاع في العرض المسرحي ككل، والإيقاع في المشاهد المختلفة سواء كانت فردية أم جماعية)) (16)

وعلى خطاها جاءت رسالة العلجة هذلي جامعة مسيلة التي حاولت هي الأخرى الخروج عن الدراسات التقليدية ومالت كثيرا إلى الجوانب التقنية، فاهتمت بالجوانب الدراماتولوجية في النص المسرحي من شخصيات وفضاء درامي وأحداث وحوار وإرشادات إخراجية، ولكنها سرعان ما عدلت عن هذه المقاربة ، فهل كان فقر الباحثة إلى ثقافة تقنية تتعلق بالديكور والاضاءة عوامل جعلت تلك المقاربة لاتصل إلى نهايتها((من هنا تبرز أهمية الحاجة إلى وجود ناقد فني متخصص مثقف الحواس ، يمتلك رؤياه وحساسيته الخاصة إزاء العرض المسرحي ، وأن يستجيب لمحتويات العرض ويتعرف على صفاته الفنية والجمالية ليكشف عن مواطن قوتها وضعفها صوب تقويمها نقدياً وفنياً)) (17)

وسيرا على هذا التوجه الجديد في الدراسات الأكاديمية للمسرح الجزائري جاءت رساله" عياد زويرة (التجريب في المسرح الجزائري) وفيها عرض فيها إلى ملامح التجريب التي عرفها المسرح العربي بداية من مطلع خمسينيات القرن الماضي ، وتوقف عند أبرز مقومات التجريب الفنية والجمالية في المسرح وعد التجريب في المسرح ثورة في المضامين والأساليب وفي المجالات التقنية من سينوغرا فيا وإضاءة وديكور...

وهنالك رسائل أخرى يمكن تبويبها ضمن خانة المقاربات الموضوعية لأنها اهتمت ((بدراسة المضامين المسرحية، وتكثيفها في شكل تيمات وموضوعات عامة ، أو تجميعها في شكل ظواهر وقضايا مضمونية)) [18] على حساب العناصر المسرحية الأخرى ، ومن هذه الرسائل أطروحة حسن ثليلاني المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، حيث ركز فيها على مضمون الثورة في تلك الأعمال وقام برصد معظم النصوص التي رأى فيها نزوعا نحو الثورة وأشار إلى أن الهاجس الثوري رافق معظم النصوص وإن بوعلام رايس أفضل من تجلت في نصوصه تيمة الثورة حيث تفاعل معها ومثل الجانب الإعلامي لها. [(19)]

ثم ظهرت كتابات أخرى هي ليست رسائل جامعية ولكنها لأساتذة جامعيين ساهمت في ترسيخ المقاربات التاريخية، حيث تتبعت الظاهرة المسرحية ورصدت مراحلها التاريخية ووثقتها، ومن هذه المصنفات ""المسرح الجزائري"" لصالح لمباركية في جزأين وهو أحد رجالات للمسرح وأكاديمي واستاذ جامعي شغل منصب مدير معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان ،وتولى إدارة مسرح باتنة وله العديد من النصوص المسرحية ، وقد سمحت له تلك الوظائف بالوصول إلى كل ماله علاقة بالمسرح الجزائري مما جعل كتابه هذا وكتاب ""المسار المسرحي الجزائري"" لنور الدين عمرون وهما من أهم المصنفات التي تمثلت المنهج التاريخي .

المقاربات المنهجية للمسرح الجزائري

يمكن تصنيف الدراسات الأكاديمية التي تناولت المسرح الجزائري ضمن مجموعة من المقاربات :

أولا : رسائل تناولت التوجهات العامة للمسرح الجزائري

أ- نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر جامعة دمشق 1985

ب -العيد ميراث: أدب المسرحية العربية في الجزائر ماجيستر جامعة القاهرة 1988

ج -مباركية مسعودي الاتجاه التاريخي في المسرح الجزائري ماجيستر جامعة عنابة 2011

ثانيا :رسائل تناولت بعض أعلام المسرح الجزائري

أ- أحمد منور مسرح أحمد رضا حوحو رسالته ماجيستر جامعة الجزائر 1989

ب - صورية غجاتي الخطاب المسرحي عند أحمد بوشيشة بين الأيديولوجيا والفن جامعة قسنطينة 2003

ج - حراث سعاد، مسرح علولة مصادره وجمالياته ، رسالة ماجستير جامعة وهران 2008

د -زهية عيوني: مسرح عبد القادر علولة ماجيستر جامعة عنابة 2011

ه -حورية مسياد : مسرح عز الدين جلاوجي ماجيستر جامعة عنابة2012

ثالثا: دراسات تناولت التأثير الغربي في المسرح الجزائري

ا- أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد كاكي ، رسالة ماجستير جامعة وهران 1996

ب -لخضر منصوري : التجربة الاخراجية في مسرح عبد القادر علولة ، رسالة ماجستير جامعة وهران 2002

ج -عياد زويرة : التجريب في المسرح الجزائري ماجيستر جامعة وهران 2004 ،

د-الشريف الادرع: بريخت والمسرح الجزائري ولد كاكي أنموذجا .. جامعة الجزائر 2008

رابعا: دراسات تناولت ظواهر موضوعية

أ – إدريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري ، دراسة في المضامين جامعة سيدي بلعباس 2004

ب – بوعلام مباركي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري جامعة وهران 2005

ج– حسن تليلاني : المسرح الجزائري والثورة التحريرية رسالة ماجستار جامعة قسنطينة2006

العلجة هذلي ، توظيف التراث الشعبي في مسرحية القراب والصالحين لولد كاكي، رسالة

ماجستير جامعة المسيلة

د–عبد الحليم بوشراكي :التراث الشعبي والمسرح في الجزائر ، مسرحية الأجواد أنموذجا رسالة

ماجستير جامعة باتنة 2010

و –حسن تليلاني : التراث في المسرح الجزائري رسالة دكتوراة جامعة قسنطينة 2010

ز–حميدة سليوة حضور التراث العربي في مسرح كاتب ياسين ماجيستر جامعة عنابة2012

خامسا: دراسات تناولت ظواهر فنية

أ- بعلي حفناوي : المسرح الهاوي في الجزائر رسالة ماجيستر جامعة قسنطينة.1994

ب- العمري بوطابع: المسرح الجزائري، دراسات فنية أطروحة دكتورة جامعة الجزائر2001

ج – خديجة بوسلوك : الفضاء السينوغرافي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير جامعة وهران 2004

السمات العامة للنقد الأكاديمي للمسرح الجزائري

الملاحظ الأولى: تفاوت المقاربات : انطلاقا من هذه العينات يلاحظ أن المقاربات الأكاديمية للنشاط المسرحي ليست على مستوى واحد من حيث الحضور والنسبة، حيث اهتمت بدراسة النصوص الأدبية وأسقطت العروض التمثيلية، لأن المسرح في ثقافة هؤلاء الباحثين نصا أدبيا ولا وأخيرا، وكانت الريادة للمقاربات التاريخية ثم تراجعت لتفسح المجال للمقاربات الموضوعية، فعدد الرسائل الجامعية التي درست مضامين المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة يفوق بكثير تلك التي تتبعت نشأته ورصدت مراحل تطوره، في حين أن المقاربات الفنية قلية جدا فلم نعثر إلا على عدد محدود جدا من الرسائل فلا أثر لدراسة الصراع أو الشخصية أو الحوار أو غيرها من العناصر الفنية .

الملاحظ الثانية نقاد عبر متخصصين :إن معظم هذه الدراسات لم تصدر عن مسرحيين بل دارسي أدب وخريجي معاهد الأدب العربي ، فهو نقد غير متخصص لأن الذين تناولوه بالبحث والدراسة ليسوا مسرحيين متخصصين ومحترفين، إنه نقد قادم من حقل الادب والقصة والشعر، وليس من المسرح نفسه الا ما ندر، ووفق هذا المفهوم فهو نقد لم يمتلك أدواته بعد ولم يكن راسخا ، وهكذا كان البعد عن التخصص والافتقار إلى الثقافة المسرحية أولى العقبات التي اعترضت هذا الرعيل الأول من النقاد الجامعيين وهم يسعون إلى تأسيس نقد مسرحي أكاديمي كانت ((المسافة التي تفصل بين هؤلاء الباحثين وهذه التجربة التي لم يتلقوا عنها شيئاً في تكوينهم السابق، وكان توجههم هذا بمثابة المغامرة والتوجه نحو المجهول، فتملكهم نوع من الإعجاب والدهشة والحيرة العلمية والخوف من أرض لا يعرفون تضاريسها. ولذا احتاج هذا الفريق من الباحثين إلى أكثر من الجرأة والشجاعة. ورحلة الألف ميل تبدأ بخطوة إلى عالم المسرح الجزائري الذي كان في أغلبه مسرحيات شفوية لم تدون، وكم كان العمل مضنيا. فتم الاتصال برجال المسرح كولد عبد الرحمن كاكي ومصطفى كاتب وغيرهم كثير، وجمعت تلك الأعمال والعروض والنصوص التي كان بعضها في حال مزرية)) [20]

وكان لجامعة وهران فضل الريادة والسبق حيث أن العديد من الأطروحات التي تناولت المسرح الجزائري أنجزت هنالك لاعتبارات يأتي في مقدمتها وجود طاقة من المؤطرين .

وامتدت ظاهرة عدم التخصص لتشمل عدد من الكتابات النقدية المميزة للمسرح الجزائري والتي تعد علامة فارقة في دراسته والتاريخ له مثل ""المسرح الجزائري النشأة والتطور "و "المسرح و "الجمهور"و" المسرح الجزائري والصحافة" والمسرح الجزائري ثلاثون سنة من الأعباء"" جميعها قدمها إعلاميون ورجال صحافة أمثال أحمد بيوض ومخلوف بوكروح وبوعلام رمضاني ((إن النقاد المسرحيين في الجزائر كانوا في الأصل صحافيين تمرسوا على الكتابة الصحفية المسرحية باللغة العربية وباللغة الفرنسية، واستطاعوا أن يقدموا قراءات مميزة لتلك العروض المسرحية التي قدمت هنا و هناك، إن أقلاما، من أمثال أحمد شنيقي، و بوعلام رمضاني، و بوزيان بن عاشور،)) (21)

الملاحظة الثالثة المسرح نص أدبي وليس عرضا تمثيليا

وهي محصلة للملاحظة السابقة وتتمثل في أن معظم هؤلاء النقاد وانطلاقا من المرجعية الثقافية اعتبروا المسرح نصا أدبيا وألحقوه بالأجناس الأدبية، وتبعا لذلك فإن دراسته تختلف كثيرا عن الرواية أو الشعر، وأسقطوا الشق الثاني من المسرح وهو كونه نصا تمثيليا ، ومن الثابت أن النقد المسرحي ظل لفترة ليست باليسيرة يسير جنباً إلى جنب النقد الأدبي حتى القرن العشرين، لا سيما بعد أن تحددت ملامحه وأصبح له منهجا يسير عليه ((ولم يكن النقد المسرحي ليفرق بين الأدب والمسرح وإنما كان ينظر إلى المسرح بوصفه شكلاً أو لوناً من الألوان الأدبية، فكان تبعاً لذلك يتبع المنهج نفسه الذي كان يتبع في دراسة الأدب ومقاربته. فالمسرح من هذا المنظور إذن نص لا فرق بينه وبين الأجناس الأدبية الأخرى. خاصة إن فن الإخراج المسرحي كان لا يزال يخطو خطواته الأولى ولم يسهم بعد في لفت انتباه النقاد والدارسين إلى العرض المسرحي وخصوصية التجربة المسرحية.)) (22)

ومن آثار عدم الإقرار بشرعية هذا التخصص وأنه جنس قائم بذاته أن معظم هؤلاء الذين قدموا أطروحات حول المسرح يصنفون في خانة الأدب الحديث أو المعاصر.

الملاحظة الرابعة : ظاهرة التكرار التي ميزت العديد من تلك الأطروحات فقد تناول كل من بوعلام مباركي وادريس قرقوة واحسن ثليلاني وعبد الحميد بوشراكي وزهية عيوني حضور التراث في المسرح الجزائري وهو ما جعل الدراسة تجنح نحو التكرار، لدرجة أن بعضها يكاد أن يكون نسخة من الآخر، من ذلك مثلا أن دراسة نصر الدين صبيان تتطابق في الكثير من جوانبها مع دراسة العيد ميراث ، فكل منهما قسم المسرحية التاريخية في الأدب الجزائري التقسيم التاريخي المعروف مسرحيات ما قبل الاستقلال ومسرحيات مابعده لدرجة أن الأمثلة متطابقة.

وحظي مسرح عبد القادر علولة باهتمام الكثير من الدارسين ، حيث قدم حوله وفي جامعة لوحدها وهران الكثير من الرسائل منها :خصائص الكتابة المسرحية عند علولة ، والخطاب المسرحي عند علولة ، ومسرح علولة مصادره وجمالياته ، والتراث في مسرح علولة ، وتوظيف التراث الشعبي في مسرح علولة .ودرس كل من الطيب مناد والشريف الأدرع تأثير برتولد بريخت على مسرح ولد عبد الرحمان كاكي .

وحين عرض هؤلاء الباحثون الى الاتجاه الديني في المسرح الجزائري استوقفتهم مسرحيات أدباء جمعية العلماء أمثال محمد العيد ال خليفة وعبد الرحمان الجيلالي ومحمد الصالح الصديق فالمدونات واحدة في العديد من تلك الدراسات ،وأرجع الدكتور محمد تحريشي ذلك إلى عوامل منهجية منها اعتماد الكثير من تلك الدراسات المنهج التاريخي، فضلا عن تشابه المدونات وتقارب المصادر والمراجع ((إن المتتبع للدراسات حول المسرح الجزائري يحتار لتشابهها إلى درجة التكرار ولعل مرد ذلك إلى اعتمادها المصادر والمراجع نفسها، ويحتار أيضا لغلبة المنهج التاريخي في أغلب هذه المعالجات حتى وإن اختلفت المواضيع والزوية والرؤية، ويرجع هذا إلى أن أغلب الباحثين ظلوا أسيري تلك المعارف والمقدمات والنتائج المتواصل إليها، إن متابعة استقرائية لتلك البحوث الخاصة بالمسرح الجزائري تؤكد هذا الزعم، وقلما نجد دراسة استطاعت أن تتجاوز ما أنجز قبلها من دراسات بل أكثر من ذلك قد نلحظ نوعا من التأثر

غير المبرر بما سبق، أوقد يوهمنا الدارس بأنه أتى بما لم يستطعه الأوائل ثم إن فتشت فيما قدم وجدته قد كرر من حيث لا يحتسب.)) (23)

الملاحظة الخامسة تقليدية المقاربات

وعلى الرغم من كثرة الرسائل وتنوع المقاربات إلا ان النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر ظل أسيرا للمناهج التقليدية، حيث لم ينفتح على التوجهات التي عرفها النقد الأدبي في الجزائر لاسيما في السنوات الأخيرة حيث ظلت تلك الرسائل اسيرة للمقاربات التاريخية والموضوعية وذلك على حساب المناهج النقدية المعاصرة، من سيمائية وبنيوية، وتداولية وهي المناهج الأكثر انفتاحا المناهج الغربية ، (24) ، فعلى الرغم من أن السيمائية حققت نجاحا كبيرا في ميدان العلوم الإنسانية وطبقت على مختلف الأجناس الأدبية ، فظهرت دراسات سيمائية حول الشعر الجزائري والرواية والقصة ودرست الشخصيات والفضاء وأدرج عدد من الدارسين في خانة النقاد السيميائيين وتشكلت رابطة بهذا الاسم إلا أننا لم نعثر على أي دراسة علمية اقتربت من المسرح الجزائري اقترابا تداوليا أو سيميائيا.

الملاحظ السادسة : ضعف النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر

وعلى الرغم من الجهود التي بذلها رواد النقد الأكاديمي في الجزائر أمثال الركيبي ومرتاض ومصايف ودودو وجيل المعاصرين الذين سعوا إلى تأسيس نقد مسرحي أكاديمي إلا أن هذا النوع من الدراسات الجامعية لا يزال يشكو ضعفا ويعاني من قصور، ساهم في ضعفه جملة من العوامل يأتي في طليعتها أننا نكاد البلد العربي الوحيد الذي لا يملك مجلة متخصصة تعنى بشأن المسرح وقضاياه ولا رابطة أو جمعية تلم شمل المسرحيين ، فنحن في حاجة إلى مجلات علمية متخصصة تعنى بالحركة المسرحية وتتبع النشاط المسرحي سواء أكان نصوصا أوعروضا مسرحية أوتغطية لمهرجانات أو منشورات أو ندوات.

ومن أسباب هذا القصور أيضا أننا لا نملك معاهد لدراسة الفنون الدرامية وتكوين الإطارات المسرحية كما هو الحال مع جيراننا المغاربة والتونسيين وأشقائنا من المصريين والسوريين وبعض دول الخليج ، وإذا كانت بداية الاهتمام الأكاديمي بالمسرح تمثل في افتتاح معهد برج الكيفان الذي كان ((الحدث المهم في وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح درا سة وبحثا، وأصبح المسرح ليس ممارسة على الخشبة وإنما أصبح علما ومعرفة وممارسة. وكان الحدث الأبرز هو افتتاح قسم "النقد والأدب التمثيلي" بجامعة وهران بعد مطارحات عديدة استقر أن يفتح بهذا الاسم، وهو تركيب لغوي في حد ذاته مشكلة إذ إن القائمين على التعليم لم يجدوا مبررا لفتح قسم للمسرح بمعهد اللغة العربية وآدابها، فتحايلوا بهذا الاختيار وأصبح في المتداول والدارج نعت هذا القسم بقسم المسرح، وفي المعاملات الرسمية فهو قسم النقد والأدب التمثيلي ولم تعد مشكلة التسمية مطروحة. ولما عرفت الجامعة الهيكلة الأخيرة بنظام الكليات أنشأت كلية الآداب واللغات والفنون، وانضوى هذا التخصص تحت اسم قسم الفنون الدرامية حلّا لإشكال)) (25)

وسبق لصاحب هذه المداخلة ومنذ ما يقارب الخمس سنوات أن تحايل على الندوة الجهوية لجامعات الشرق الندوة الجهوية واقترح مشروع ما ستير بعنوان (الأدب التمثيلي) وتمت الموافقة وتخرجت مجموعة من الدفعات ، غير أن جملة من الإشكالات الإدارية والبيداغوجية دفعت به مكرها إلى طلب تجميده ثم توقيفه.

كما أننا نفتقر إلى سياسة في مجال المسرح حيث يغيب هذا الفن عن منظومتنا التربوية والثقافية، وكل ما نملكه لا يعدو أن يكون تصورا ظرفيا تمليه ثقافة المناسبات والمهرجانات الخاضعة للظرفية ولنزوات بعض القائمين عليها ولم نول أي أهمية للنقد المسرحي من حيث التكوين الأكاديمي، فمع أننا أصبحنا نملك مخرجين وممثلين ولكن ((ليس لدينا نقادا درسوا النقد بمعناه العلمي الأكاديمي النظري ولهذا افتقرنا إلى الناقد الذي يخرج العرض ثانية برؤاه التنويرية.)) (26)

وإذا كان من الثابت أن الدراسة الأكاديمية لاتخرج نقادا أكاديميين، لأن النقد في الأساس موهبة وحاسة ولكنها ستظل دوما في حاجة إلى تظل في حاجة ماسة إلى تنمية ثقافية لا تتوقف)) (27) ، وأضاف الأستاذ واسيني إلى هذا عاملا آخر تمثل في غياب التكامل بين المسرحي والأكاديمي حيث أن كل منهما يعمل دون التنسيق مع الآخر"((مشكلة خاصة تتمثل في أن أغلبه في معظم بلدان الوطن العربي أكاديمي لا ينشأ ضمن مناخ مسرحي بل في محيط جامعي، لأن كل اشتغاله يتم هناك، فيبقى نظريا يعطينا مجرد تصورات

ونظريات وكتب، بينما يبقى الواقع المسرحي شيئا آخر، والحكمة تكمن في كيفية قيامنا بعملية تجسير تكامل بين المسرح كمسرح وبين الجامعات ونقدها، حتى يستفيد النقد من الجهد الأكاديمي، ويتمكن هذا الجهد في الوقت نفسه من الاستفادة من الحياة المسرحية الحقيقية..... إننا نعاني مشاكل مرتبطة بسياسة الدولة التي يجب أن تتغير وتأخذ بعين الاعتبار عملية إدخال المسرح لكل الأماكن كمعطى أساسي، بدء من التلفزيون مرورا بالإذاعة واللذين تخليا عن بثهما للمسرحيات العالمية والمحلية على حد سواء من خلال برنامج "المسرح هذا المساء" وهو العامل الذي حبّبني شخصيا في المسرح، فما الذي ستتكفله دولة إذا ما برمجت مسرحية من الريبيرتوار العالمي والعربي والجزائري؟ بدل الكلام الفارغ الذي يبث سهرة كل خميس، إذن المشكل مشكل دولة يمكن معالجته بمجرد استصدار قرار بشأنه.)) [28].

تشكل النوع من النقد تشكل من رسائل جامعية اتخذت المسرح الجزائري مادة له، غايته تتبع مساراته ورصد ملامحه وإبراز جهود رجاله، وكان المنهج التاريخي عماد الكثير من تلك الرسائل رغم اختلاف زوايا الدراسة ومنطلقات الدارس، ومعظم هؤلاء الذين مثل البواكير الأولى للنقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر لم يكونوا مسرحيين بل نقاد أدب وخريجي معاهد اللغة العربية وآدابها، وتبعا لهذه الخلفية النظرية وبحكم الثقافة والتكوين انصب جل اهتماماتهم حول المكونات الأدبية للنص المسرحي،

وعلى الرغم من أن نشأ داخل أسوار الجامعة وبعيدا عن المسرح إلا أنه ساهم من خلال تلك الأطروحات في إضافة نوع جديد إلى النقد الجزائري تمثل في النقد المسرحي الأكاديمي، حيث كان المسرح قبل الثمانينيات لا يعرف غير النقد الصحفي أو العام.

المراجع والاحالات:

1- عبد الملك مرتاض فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر

1983 ص57

2-محمدالصالح الجابري ،الادب الجزائري المعاصر ، دار الجيل للنشر 2005ص8،

3- يوسف وغليسي النقد الأدبي الجزائري من الأنسونية إلى الألسنية ، دار البشائر

للنشر الجزائر 2002 ، ص9

4- علي خفيف مراجعات في نظرية النقد المسرحي sudone onl.ne.com

5 – محمد تحريشي ، الد را مي في الجزائر، مجلة الأثر ورقلة، ص155

(6- الأعرج واسيني ، الحكمة في تجسيرنا التكامل بين المسرح والنقد الأكاديمي www.essalamonline.com

7- غسان المالح ، هل يوجد ناقد مؤثر. WWW- Almostafa . com

8- محمد تحريشي، ، الد را مي في الجزائر، ص155

9-منتدى كلية الآداب حلب .ahlmontada.com

10- سميرة السباعي ،جماليات تلقي المسرح أفق التوقع والاحتمال ، شركة الطباعة

مكناس 2011، ص59

11- العيد ميراث ، أدب المسرحية العربية في الجزائر ، مخطوط رسالة ما جستير جامعة القاهرة 1988 ، ص ب

-12- أحمد بيوض في المسرح الجزائري النشأة والتطور ، وصالح لمباركية المسرح الجزائري ونور

الدين عمرون في المسار المسرحي الجزائري

13 – طبعت في دار هومة بعنوان مسرح الفرجة والنضال في الجزائر

14 – محمد تحريشي ، الد را مي في الجزائر، ص157

15– جميل حمداني مراحل النقد المسرحي المغربي ومقاربته www.droupe.com

16– أهمية النقد في تطوير الحركة المسرحية ، www.startimes.com

17–قاسنم مطرود، النقد المسرحي هو العصا التي يرفرف عليها علم المسرح ،مجلة الموروث ،
العدد الرابع 2008

18 – جميل حمداني مراحل النقد المسرحي المغربي ومقاربته

19–إسماعبل بن اصفية ، النزوع الثوري في المسرح الجزائري ، ص 74ملتقى الأدب الجزائري ،
جامعة قالمة 2012

20– محمد تحريشي ، الد را مي في الجزائر، ص 156

21– المرجع نفسه

22 –عبد الرحمان بن زيدان التجريب في النقد والدراما ص49

23– المرجع السابق ،ص153

24 –- إسماعبل بن اصفية ، سيمياء الفضاء الدرامي ، مجلة التواصل الأدبي ع2 ، جامعة عنابة ، 2008،ص 145

25– تحريشي ، الد را مي في الجزائر، ص161

26– قاسنم مطرود، النقد المسرحي هو العصا التي يرفرف عليها علم المسرح ،مجلة الموروث ،

27–وليد أبو بكر ،النقد المسرحي في الصحافة ، ص 65

28– الأعرج واسيني ، الحكمة في تجسيرنا التكامل بين المسرح والنقد الأكاديمي

المسرح الاحتفالي، وأسس استلهامه لمسرح القسوة.

د.سعيد كريمي
المغرب

1- تمهيد:

يعد المسرح الاحتفالي من أبرز التوجهات المسرحية -ولو أن عبد الكريم برشيد يرفض هذه التسمية[1] - المغربية والعربية التي حاولت تأسيس مشروع مسرحي عربي الأصل وإنساني الانتماء. وإذا كانت جل محاولات المسرحيين العرب، أمثال توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلي الراعي، وعز الدين المدني، وسعد الله ونوس... في البحث عن قالب مسرحي عربي شابها نوع من التعميم والإسقاط والغموض... أو الاقتصار في البحث عن جانب، وإهمال جوانب أخرى، أو اعتماد الاجتهاد الفردي في طرح التصورات، فإن أهم ما يميز المسرح الاحتفالي هو نزوعه نحو العمل الجماعي المتكامل.

من هنا، صرنا نتحدث عن جماعة المسرح الاحتفالي -رغم أن برشيد يستأثر بالزعامة في كل شيء – التي تضم بين صفوفها مؤلفين، ونقادا، كبرشيد، وعبد الرحمن بن زيدان، ومحمد قيسامي، ورضوان حدادو، ومخرجين، كالطيب الصديقي، وفريد بن مبارك، ومحمد بلهيسي، ومحمد الباتولي، وممثلين، كثريا جبران، ومصطفى سلمات، وباحثين مسرحيين وصحفيين كمحمد أديب السلاوي....[*]

وهذا يعني، أن المشروع الاحتفالي يطمح إلى "الشمولية"، إذ ينطلق من تأليف النصوص الدرامية وإخراجها ونقدها ليصل بعد ذلك إلى فعل التنظير. وفي جل النصوص المسرحية والبيانات التي تصدرها جماعة المسرح الاحتفالي، نجد هناك مجموعة من الثوابت والمتغيرات، والتقليعات الجمالية والمعرفية التي تشي بوعيها الضمني والصريح بأهمية التجريب في الوصول إلى صيغة مسرحية مغربية/عربية متميزة.

وقد لعبت الاحتفالية دورا طلائعيا في تفعيل حركية المسرح المغربي، وتطعيم الساحة الثقافية العربية بأعمال أثارت شهية النقاد والمهتمين في تفكيك شعريتها، ومحاولة مقاربتها بمناهج وتصورات متباينة ومختلفة.

ويعتبر التراث المغربي/العربي/الإسلامي من أهم المرجعيات التي يستند إليها المسرح الاحتفالي في بناء مشروعه، إضافة إلى الريبرتوار المسرحي العالمي. ويبدو أن مسرح القسوة كان له حضور كبير في لفت انتباه الاحتفاليين إلى مجموعة من القضايا التي عملوا على إدراجها في كتاباتهم النظرية والإبداعية. فما هي الاحتفالية؟ وما هو المسرح الاحتفالي؟ وأين يتجسد الحضور الآرطي في هذا المسرح؟ وإلى أي حد استطاعت الاحتفالية اختراق آفاق التجريب المسرحي في بلورة مشروعها النظري؟

.2- الاحتفالية والمسرح الاحتفالي وهاجس إعادة التأسيس.

جاء في لسان العرب لابن منظور أن احتفل: "... اجتمع [...] وحفل القوم يحفلون حفلا واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا. وعنده حفل من الناس أي جمع. وهو في الأصل مصدر، والحفل الجمع. والمحفل: المجلس والمجتمع في غير مجلس أيضا. ومحفل القوم ومحتفلهم: مجتمعهم"[2].

ومن المؤكد أن مصطلح "حفل"، و"احتفال" من المصطلحات المتداولة والموشومة في الذاكرة الشعبية، وهي ترتبط بإحياء بعض المناسبات عن طريق تنظيم بعض الفرجات والطقوس، سواء تعلق الأمر بأعياد دينية، أو أعراس، أو "ختانات"، أو مواسم...

من هنا، جاء اختيار جماعة برشيد للاحتفالية كتسمية للمسرح "البديل" الذي تسعى إلى وضع لبناته الأساسية. غير أنه يجب التفريق بين المسرح الاحتفالي، والاحتفال الذي هو "شكل من أشكال التعبير الإنساني. إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض. ومن هنا كان ديوانا ناطقا ومتحركا للوجدان الإنساني عبر التاريخ. إنه تعبير آني وتلقائي [...] ومن هنا أمكن تعريف الاحتفال بأنه في حقيقته وجوهره – تعبير جماعي عن حس جماعي. إنه تعبير يضطلع به (الكل) للتعبير عن قضايا (الكل)"[3].

وبالفعل، فإن هذا الأمر يمكن تأصيله مع أعياد "ديونيزوس" التي هي كذلك احتفالات ما دامت مستمدة من وجدان الشعب اليوناني، ومعبرة بشكل تلقائي عن معتقداته وانشغالاته وتطلعاته. كما أن الأسواق العربية –عكاظ نموذجا– كانت أماكن للقاء والاحتفال. واستمر هذا التقليد إلى يومنا هذا. ولا أدل على ذلك، ما نشاهده بجامع "الفنا" بمراكش، وساحة "القليعة" بفاس... وفي بعض المواسم التي تكون فضاء مفتوحا ومؤتمرات شعبية للاحتفال والتمسرح كموسم الخطوبة بإملشيل...

ويمكن أن نسحب صفة "الاحتفالية" على جميع الإنتاجات الإبداعية والفنية. و"شيء مؤكد أن الاحتفالية غير المسرح الاحتفالي، وذلك لأنها أعم وأشمل منه، فهي الأصل والكل. أما المسرح الاحتفالي، فهو الفرع والتجلي. إنه فعالية فكرية وغنية تستند إلى التصور الاحتفالي. هذا التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة ... فلسفة ملتحمة بالإبداع والسلوك معا حتى تصبح فنا وأخلاقا في نفس الآن"[4].

إن المسرح الاحتفالي إذن هو محاولة لإعادة تأسيس مسرح عربي متميز يدور في فلك الاحتفالية بما هي نتاج عام فكري، و"فلسفي"، و"أدبي"، وإبداعي... ولعل أهم ما تمخض عن هذه المحاولة، هو إعادة إنتاج جملة من الأسئلة "المستفزة"، والمقلقة بشأن هوية المسرح العربي وحقيقته. وترتب عن ذلك، إعادة النظر في مجموعة من المسلمات والبديهيات التي أعقبت المحاولات التأسيسية الأولى التي قام بها الرواد المشارقة من قبيل "قباني"، و"فاطمة رشدي" ... الخ.

إن المسرح بمفهومه العام باعتباره احتفالا وعيدا جماعيا، ليس حكرا على شعب دون آخر، أو أمة دون أخرى، وإنما هو نشاط إنساني يخترق حدود الزمان والمكان. ولعل هذا ما دفع ببرشيد إلى القول: "لقد خدعونا عندما قالوا: المسرح في أصله يوناني المولد والنشأة، لأن الحقيقة غير هذا. المسرح نشاط يومي يكون دائما وأبدا حيث يكون الأحياء. إنه عيد الذين يعيشون ويحيون مع بعضهم فتتولد بينهم قضايا عامة وإحساسات جماعية يصبح التعبير عنها حاجة أساسية [...] وبذلك تتولد اللغة الأم [...] هذه اللغة/الأم هي المسرح. على ضوء هذا المدخل يمكن أن نقول إن المسرح العربي قد ولد يوم ولد المجتمع العربي... هذا الوليد لا يشبه إلا ذاته، لأنه في تركيبه مخالف للمسرح اليوناني الغربي"[5].

وهذا الكلام لا يمكن أن نأخذه على عواهنه، صحيح أن مسالة تميز "المسرح" العربي واردة بالقوة والفعل من منطلق أن لكل مجتمع خصوصياته السوسيوثقافية. إلا أن هذا لا يعني البتة في نظرنا بأن المسرح العربي –إذا سلمنا بوجوده الأنطولوجي– لا يشبه إلا نفسه. بل بالعكس، إذ إن كل المسارح العربية بما في ذلك المسرح الاحتفالي مدينة في وجودها وكينونتها للمسرح الغربي.

ويمكن أن نجد جوامع مشتركة بين احتفالاتنا وطقوسنا الشعبية، وبين احتفالات الغرب وطقوسه. ذلك أن كل فعل ثقافي وحضاري عندما يبرز إلى الوجود يصبح ملكا مشاعا للإنسانية جمعاء، على أن الغرب استطاع أن يراكم مجموعة من التجارب المسرحية قبل أن تنضج ويتم التقعيد لها مع "أرسطو" بخلاف المسرح العربي الذي مازال يبحث عن ذاته، ويصارع قيود الآخر التي كبلته ولم يستطع التخلص منها.

وفي اعتقادنا أن المد الحضاري الغربي موجود في كل مظهر من مظاهر حياتنا شئنا أم أبينا. لذلك يجب أن نعيد النظر في تعاملنا مع كل ما هو "أجنبي"، ونقبل بشروط العيش بوعي نقدي في العالم الحالي/القرية الصغيرة رغم أننا لسنا في موقع قوة.

ولعل الظروف والملابسات والسياق السياسي والثقافي الذي كان من إفرازاته ولادة المسرح الاحتفالي –والذي تميز على الخصوص بنكسة المد القومي العربي عقب هزيمة 67، وتنامي المد اليساري الثوري –هو ما يبرر حرص الاحتفاليين على التشبث بكل ما يمت بصلة إلى العروبة. يقول عبد الكريم برشيد: "لقد كانت الاحتفالية دائما –وسوف تبقى– عربية اللسان والوجدان، وإنسانية القضايا والاهتمامات والذاكرة. من هنا جاء التعامل معها جديدا، لأنها تنبع من داخل المسرح"[6].

وفي معرض رد برشيد على ادعاءات الدارسين المستشرقين بشأن الاحتفالات المسرحية العربية ونعتها بأنها لا تعدو كونها أشكالا ما قبل مسرحية يقول: "إن المسرح العربي لم يكن له وجود، هكذا زعموا في المركز، وهكذا رددنا بعدهم. مسرحنا هو ما قبل المسرح، وفلسفتنا هي ما قبل الفلسفة، ومنطقنا هو ما قبل المنطق. وذلك، لأنه حتى تكون تلك التظاهرات الشعبية مسرحا حقا، فلابد أن تكون هي المسرح الغربي [...] أي تخريف هذا؟ إن المسرح العربي ذات مستقلة. إنه معطى أنطولوجي لا يمكن أن يشبه إلا ذاته. وبهذا فلا يصح أن نخلط بين شيئين. إن هذا المسرح –كذات وكينونة– لم نستورده من الغرب، وأن ما أخذناه عن أوربا هو مجموعة من التقنيات المختلفة"[7].

تقدم الاحتفالية فهما خاصا بالمسرح الذي لا يرتبط في تصورها فقط بالمقاييس الغربية والقالب الأرسطي، وإنما يتجاوز كل ذلك ليشمل الاحتفالات بشتى تلاوينها وتمظهراتها.

إن الاحتفال إذن هو الوجه الآخر للمسرح، ومن ثم، فإن الاختلاف بينهما يبقى اصطلاحيا محضا. كما أن "الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع"[8].

وعليه، فإن الاحتفالية كاتجاه مسرحي يمكن اعتبارها "مدرسة" في الحياة بالنظر إلى رؤيتها المتطلعة إلى "الشمولية". فهي لا تنظر إلى المسرح من حيث هو شكل فني فحسب، بل تروم من خلاله وضع تصور عام يتجاوز ما هو تقني وجمالي، ليعانق ما هو معرفي وفكري و"فلسفي". إلا أن هذا لا يسوغ لنا القول بأن الاحتفالية "مذهب"، أو عقيدة، لأن برشيد يرفض هذا الطرح، وينتقد مختلف المذاهب الفكرية التي تحولت إلى عقائد – خاصة الماركسية– لأن من شأن ذلك خلق نوع من التعصب والتطرف، والطوباوية في معالجة الأمور. "... فالاحتفالية إذن ظاهرة عامة لا ترتبط بميدان المسرح فقط، إنها ظاهرة اجتماعية فنية، يمكن أن يستفيد منها عالم الاجتماع والأنتروبولوجي، كما يمكن أن يستفيد منها الشاعر والقصاص والمؤرخ والسياسي وغيره ... فهي ليست مجرد شكل إبداعي يملك تقنيات وقواعد فنية، بل هي تصور للحياة والإنسان"[9].

وهذا ما جعل من المسرح الاحتفالي مشروعا مفتوحا، إذ إن قراءة متأنية في البيانات التي صدرت عنه إلى حد الآن تؤكد بالملموس أنه مسرح يبحث بلا كلل عن تجديد أفكاره وتصوراته، ويطمح إلى خلق ثقافة للحوار الرصين والمقارعة الفكرية المتأنية مع الذات ومع الآخر. يقول عبد الكريم برشيد: "إن الاحتفالية –في حقيقتها هي استمرار لما كان وانقطاع عما كان. فهي تؤسس من خلال إعادة التأسيس. وبذلك فهي تشبه السابق وتختلف عنه وتجدده ولا تكرره. إنها مرتبطة أساسا بوعي جديد، وبرؤية مغايرة. رؤية متحررة من روح التبعية المزدوجة، التبعية للذات/السلف. والتبعية للآخر/الغرب"[10].

انتبه المسرح الاحتفالي إلى الخطأ الذي وقع فيه المسرح العربي عندما اقتبس المسرح الغربي واستنسخه دون وعي نقدي، لأن ذلك المسرح بصيغته وأفكاره ومواقفه لا يناسب العقلية العربية التي تنطلق من تصورات مختلفة.

على هذا الأساس، حاول المسرح الاحتفالي التفاعل مع "النحن"، و "الهنا"، و"الآن"، بخلق مسرح يتجاوب مع إنسان هذا العصر وبيئته ومحيطه السوسيو –ثقافي. يقول حسن المنيعي مؤكدا على ريادة الاحتفالية وثوريتها: "مما لاشك فيه أن "الاحتفالية" كانت أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال بياناتها وكتاباتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكاليته وتبعيته للغرب، وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفيته، ومكوناته الأساسية المتجذرة أصولها في الذاكرة الشعبية"[11].

بناء على ما سبق، فإن الاحتفالية تؤسس مسرحا طموحا مبنيا على التجريب والتواصل، والحوار المتكافئ مع المسرح الغربي والشرقي.

3 – مسرح القسوة من المرجعيات الاحتفالية.

إن الاحتفالية شأنها في ذلك شأن كل النظريات المسرحية والفكرية والفلسفية لم تأت من فراغ، بل هي نتيجة طبيعية لمجموعة من التراكمات المعرفية والفنية التي عرفتها المسارح العالمية، وكذا التراث العربي الإسلامي ممثلا في مختلف مظاهر الاحتفالات الشعبية. غير أن تجليات حضور المرجعيتين العربية والغربية يختلف من عمل إلى آخر.

وهناك بعض المرجعيات الظاهرة والمصرح بها التي استفادت منها الاحتفالية في بلورة شعريتها المسرحية، بينما هناك مرجعيات أخرى تقع مهمة البحث عنها على عاتق النقاد. وهذا ما يصرح به برشيد عندما يقول: "شيء طبيعي أن يكون للمسرح الاحتفالي امتداد إلى الخلف وآخر إلى الإمام. لأن لا شيء يولد من لا شيء. إذ لابد من مقدمات أو إرهاصات أولية. ويبقى أن مهمة النقد هي أن يكشف عن هذه المقدمات/الأصول. وسواء صرح الإحتفاليون بها أم لم يصرحوا، فإن النقد مطالب بأن يقوم بحفريات أركيولوجية في ذاكرة هذا المسرح [...] لهذا، فإن مهمة النقد هي أن يستنطق الصامت ويحرك الساكن، وأن ينتقل بالأشياء من الخفاء إلى التجلي"[12].

وسنعمل عن طريق التحليل والنقد على مساءلة بعض الكتابات النظرية والإبداعية لجماعة المسرح الاحتفالي. والملاحظ أن عبد الكريم برشيد وضع أنطونان أرطو ومسرح القسوة في مقدمة المدارس المسرحية التي استفاد منها المسرح الاحتفالي بعد المسرح

اليوناني، وعطاءات الفيلسوف الفرنسي "جون جاك روسو". يقول في هذا الإطار: "إنه لا يمكن أن يختلف اثنان في أن المرجع الأساسي للاحتفالية لا يمكن أن يكون إلا المسرح اليوناني، أي ذلك المسرح القريب من جوهر الظاهرة المسرحية، [...]

-المرجع الثاني: ويمثله الفيلسوف الفرنسي جون جاك روسو، ذلك الرجل الذي احتج على المسرح/العرض والذي طالب بعودة الحفل.

-المرجع الثالث: ويتمثل في الكتابات النظرية والإبداعية لأنتونان أرتو. فهذا المخرج المنظر، الممثل قد بشر -من خلال كتابه (المسرح وقرينه) بمسرح مغاير، مسرح طقوسي سحري بدائي. يخاطب في الإنسان وعيه الباطن، وقد سعى إلى المطالبة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري بل الصوفي [...].

-المرجع الثامن: ويتمثل في كل الاحتفالات العربية سواء تلك التي كانت ثم بادت، أو تلك التي مازالت بيننا [...].

-المرجع التاسع: ويتمثل في الكتابات الإبداعية والنظرية للأستاذ عز الدين المدني، فقد حاول أن تكون مسرحياته احتفالات حية لها امتداد في الوجدان الشعبي..."[13].

إن أول ما يمكن أن يلفت الانتباه من خلال استعراض برشيد لهذه المرجعيات هو أصولها الغربية، ماخلا الثلاثة الأخيرة، كما أن هناك تغييبا مقصودا ومفتعلا لبعض النظريات المسرحية التي غيرت مسار التجريب المسرحي، كما هو الحال بالنسبة للمسرح الملحمي، والمسرح الفقير...

وفي اعتقادنا أن المسرح الاحتفالي يدين بالشيء الكثير لبرتولد بريشت، لذلك كان من الأولى وضعه جنبا إلى جنب مع أرطو، بدل ذكره بشكل عابر كأحد المصادر الثانوية. ولعل السبب في ذلك في نظرنا يعود إلى عدم تبني برشيد لنفس التوجه الإيديولوجي الذي كان يحكم بريشت، والذي وجد صدى واسعا وتجاوبا كبيرا في جل المسارح "التقدمية"، خاصة تلك الموجودة في دول العالم الثالث التي يتفاقم فيها الصراع الطبقي، ومختلف أنواع الاستكبار والاستغلال والقهر.

وقد استلهم كبار المسرحيين العرب نظرية المسرح الملحمي لأنها تستجيب في شقها الإيديولوجي لآفاقهم الانتظارية، وتتماشى وتطلعات شعوبهم، في حين أنهم أهملوا الجوانب الجمالية من هذه النظرية، أو لم يوظفوها في شكلها الصحيح. ومن مفارقات المسرح الاحتفالي، انتقاده الشديد للتغريب البريشتي واعتباره "أكبر كذبة عرفها تاريخ المسرح الحديث"[14].

والحال، أننا يمكن أن نزعم أنه لا تخلو أية مسرحية من مسرحيات برشيد من هذه "التقنية" الجمالية. كما أن الاحتفالية حصرت التغريب في علاقته بالشكل، في حين أنه يمتد ليشمل كل العناصر المكونة للعمل المسرحي من الكتابة الدرامية إلى الكتابة السينوغرافية.

وربما لن يكون من باب الإسقاط القول بأن المسرح الاحتفالي قد اتخذ نفس الموقف من الصراع الطبقي كما هو الحال بالنسبة لأرطو -كما رأينا-. وهو موقف يرتكز على اعتبار هذا الصراع وجها واحدا من أوجه الصراعات المختلفة، وأن الماركسية بتصورها هذا إنما تتخذ موقفا أحادي النظرة. وهو ما يمكن أن نقرأه في البيان الأول للمسرح الاحتفالي، والذي جاء فيه: "إننا نؤمن بأن الصراع لابد وأن يوظف توظيفا سليما، وإلا أصبح مجرد لعب صبياني أو مجرد مرض نفسي. إن التركيز على الصراع الطبقي يجب ألا يحجب عنا ألوانا أخرى من الصراع. وهي الآن لها وجود، سواء داخل النفس البشرية أو خارجها"[15].

لقد نادى أرطو بثورة شاملة، في حين أن الثورة الماركسية هي ثورة اجتماعية فقط. من هنا ربما فطنت الاحتفالية إلى ضرورة ضم صوتها إلى صوت أرطو حتى تبقى "شباكها" متسعة ولا تخندق نفسها في مذهب معين أو نظرية محددة. وبالتالي، تصير طبيعة المسرح الذي تنادى به طبيعة إنسانية شاملة.

وبخصوص العلاقة المفترضة بين المسرح الاحتفالي والمسرح الملحمي يشير مصطفى رمضاني أن "الاحتفالية لا تأتي في الطرف النقيض للبريختية كما يظن كثير من نقادنا الهواة. كما أن الاختلاف بين الاتجاهين في الموقف الإيديولوجي يبدو أمرا طبيعيا. إذ لا يمكن أن يتفق كل الناس في الرؤية الإيديولوجية ما دام كل فرد يعكس وعيه من خلال موقعه الطبقي ومن خلال مكوناته النفسية والفكرية. لهذا، فإذا كان المسرح الاحتفالي لا يدعو إلى تبني إيديولوجية معينة، فلأنه يرفض التقيد بالحزبية الضيقة رغم أنه لا يخرج عن دائرة الواقعية"[16].

وقد كان انضمام السرياليين إلى الحزب الشيوعي الفرنسي سببا مباشرا في انفصال أرطو عنهم، لأنه رفض الرؤية الحزبية الضيقة، والانصياع لأوامر الحزب وإرغاماته. ومن المحتمل أن برشيد استفاد من موقف أرطو وأشاد به عندما اعتبره "أحد –شيوخ التجريب المسرحي – [...] فهو ثوري حقا مثل كل المبدعين الكبار، ولكن ثورته ليست أحادية البعد ولا محدودة ولا ثابتة ولا مؤد لجة"[17].

وهذا يعني، أن الاحتفالية تبنت نفس الموقف الذي اتخذه أرطو، حيث رفضت تكبيل نفسها بأي مذهب فكري أو إيديولوجي، مخولة لنفسها حرية انتقاء ما يفيدها وما لا يتناقض مع توجهها التأصيلي/التأسيسي.

وتجدر الإشارة، إلى أن الاحتفالية لا تدعي تجديد المسرح العربي، لأن هذا الفعل يفترض وجود مسرح سابق، وإنما تستهدف جعل المسرح العربي مرادفا للحفل والاحتفال والمشاركة الجماعية. وهذا النوع من "المسرح" تعج به الثقافة العربية الإسلامية.

على هذا الأساس، دعت الاحتفالية إلى تطوير هذا "المسرح" وتطويعه وتحيينه، ليستجيب لتطلعات الجماهير العربية التي أضحت في زمن الغربة والاغتراب تحن إلى كل ما هو أصيل ومتجدر.

وقد سبق لأرطو أن دعا إلى عودة المسرح إلى أصوله وينابيعه بعدما فقد كنهه وجوهره، وصار مجرد فرجات مجانية محاصرة داخل علب تحد من إبداعية المخرج، وتغيب المشاركة الجماعية التطوعية المباشرة لأوسع الشرائح والفئات الاجتماعية.

وفي إطار اهتمامه بالثقافة الشرقية واحتفالات أبنائها، أعجب أرطو برقصة عيساوة[18] بالمغرب لما تنطوي عليه من حركات جسدية، وطقوس تتجاوز الرؤية السطحية و"الشوفينية" للمتفرج العادي، ولأنها كذلك تجسد بالفعل حالة الهستيريا التي قد تصيب المريض بالطاعون. إضافة إلى كون هذه الطقوس الصوفية تحد من سلطة العقل والمنطق، والقوانين العلمية... ويرى برشيد أن "الاحتفالية ليست غريبة، فهي ذات أصول مشرقية. ويكفي أن ترجع كل تلك التجارب الغريبة الحديثة إلى أنتونان أرتو والى كتابه (المسرح وقرينه) لتعرف أنها مشرقية الروح والأدوات. إنه لا أحد يجهل أن هذا المبدع الفرنسي قد بنى مسرحه على الاحتفال الشرقي [...] وبهذا يكون أرطو أول من تحدث عن مسرح شرقي ... مسرح له مواصفاته الخاصة والمتميزة"[19].

لهذه الأسباب مجتمعة حرصت الاحتفالية هي الأخرى على التمسك بكل مظاهر الاحتفالات الشعبية، لأنها تمثل في العمق روح المسرح العربي الضائع الذي يجب التنقيب والبحث عنه.

4. – تأثيرات آرطية في المسرح الاحتفالي.

يذهب عبد الكريم برشيد إلى أن "المسرح حفل واحتفال. هكذا عرفناه من قبل. إنه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس. إنه عيد جماعي. لذلك ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم. فحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح"[20].

وهذا يعني، أن المسرح لا يفترض شكلا هندسيا خاصا، ولا يتقيد بمكان معين. بل إن أي "مساحة فارغة" يمكنها أن تحتضن الحفل والاحتفال. وهذا الطرح يعد خرقا وثورة على المسارح الكلاسيكية الغربية التي تقيم عروضها المسرحية داخل العلب الايطالية وفق شروط محددة.

وإذا كان أرطو أكبر ثائر على الفضاء المسرحي الغربي عندما قدم الساحات العمومية والمواقع التعبدية، والأشكال الدائرية... كبدائل عن هذا الفضاء "المكبل" و"المقيد"، فإننا نجد أن المسرح الاحتفالي يردد تقريبا الشيء نفسه بشأن موقع الجمهور في هذا الفضاء الدائري البديل. حيث جاء في البيان الثالث أنه "يمكن تحقيق حرية المساهم (المتفرج) بجعل الكراسي متحركة حول ذاتها. الشيء الذي يجعل هذا المساهم في قلب الحدث، وذلك عوض أن يكون على هامشه"[21].

وقد سبق أن رأينا في الأدبيات الآرطية، كيف أن أرطو يشبه المتفرجين بالثعابين التي نسحرها، وأنهم لكي يندمجوا في الحدث المسرحي، يجب أن يكونوا وسط الفضاء الدائري، في حين أن الممثلين يحيطون بهم. وأنه لتحقيق هذا المطلب ستتم الاستعانة بكراسي متحركة. فهل هذا يعني أن الاحتفالية تكرر ما قاله أرطو؟

وبخصوص التخلي التام عن القاعة الايطالية، يقول برشيد: "إذ كان الإنسان الأوربي الأمريكي يسعى إلى إلغاء المنصة الايطالية، فلأنه أقامها في يوم من الأيام. أما بالنسبة للمسرح العربي فإن الأمر يختلف. فنحن لم نضع ولا شبه منصة. ولذلك فقد أمكننا أن نقول ما حاجتنا إلى إلغاء شيء ليس له وجود أصلا؟ لقد أقمنا احتفالاتنا في العراء بين الناس ومع الناس. أقمناها في الأسواق والساحات والسرادق والخيام، وفي المقاهي الشعبية. لقد كان مسرحنا دائما خارج المسرح. وهذا ما يريده المسرح الحديث"[22].

إنها مبررات تنم عن الدهاء والتمرس النظري والنقدي –حق أريد به باطل– في عدم الإحالة مباشرة على أرطو الذي يعود له الفضل في انقاد تسييج المسارح، وبنائها وفق تصورات هندسية تعكس البنية الفكرية والتوجه الإيديولوجي "لدولة السلطة" التي تسجن المبدع والمتلقي على حد سواء.

ومما لا شك فيه أن العرب لم يقيموا احتفالاتهم داخل الأسوار، وإنما في العراء. إلا أن الفرق المسرحية الجادة اليوم لا يسمح لها بتقديم عروضها المسرحية في فضاءات مفتوحة، اللهم إذا كانت هذه العروض تتخذ طابعا فلكلوريا مجانيا، أو سبق أن خضعت للرقابة، أو أنها "بوق" دعائي للطبقة الحاكمة!

وقد سبق للصديقي أن أقام عروضه باعتباره مخرجا احتفاليا في الأسواق والأماكن التاريخية –وليلي، وباب منصور – غير أن مضامين مسرحياته غالبا ما ترتكز على الإبداع في الجوانب السينوغرافية والفرجوية، أو مسرحة بعض الوقائع والأحداث التاريخية "بأمانة"، لذلك لم يتعرض لمضايقات ولا استفزازات من طرف أهل الحل والعقد. ناهيك عن كونه يتمتع بشهادة حسن السيرة والسلوك والرضى والقبول من طرف الجهاز المخزني!

ويقدم مصطفى رمضاني بعض مسوغات رفض الاحتفالية للفضاء الايطالي قائلا: "فالتحرر من قيود القاعة تحرر من قيود المكان والزمان معا، لأن وجودك في قاعة يعني أنك تدخل من أجل مشاهدة عرض في زمان ومكان محددين. والاحتفالية ترفض لقاء البداية والنهاية [...] لهذا نجدها تربط الزمان بالفضاء المسرحي، لأنهما مترابطان ارتباطا جدليا"[23].

وعليه، فان برشيد يقترح العروض المسرحية في واضحة النهار، وفي أماكن مفتوحة، حيث يكون اللقاء بين الممثلين والجمهور، وبالتالي، ستكون مشاركة هذا الأخير فعالة في هذا الاحتفال، ولن يقتصر دوره على الاستهلاك فقط، بل سيتعداه إلى الإنتاج.

لذلك، فإن التواصل بين المرسلين والمتلقين سيتم على المحورين معا، العمودي والأفقي. وإذا كانت جل عروض المسارح العربية الحديثة لا تتجاوز حدود الترفيه والفكاهة والطرافة، أو الصراعات الاجتماعية المبتذلة بدعوى أن "هذا ما يريده الجمهور"، فإن الاحتفالية تسعى إلى التمرد على هذا الوضع بتطوير ذوق المتفرج وتهذيبه، ذلك "أن الجمهور الاحتفالي راشد، لذلك ينبغي إشراكه في اللغة المسرحية، لأنه ليس أداة ولكنه الغاية التي توظف كل الوسائل من أجلها. لهذا فلا وجود للجدار الرابع في المسرح الاحتفالي، لأن الجمهور يعتبر مبدعا هو الآخر"[24].

وباستثناء محاولات الصديقي، فإن المسرحيين الاحتفاليين لم يجرؤوا على تجريب تفجير فضاءات اللعب المعروفة بالترجمة العملية للتصور النظري الذي يحكمهم حول الفضاء المسرحي. وبالتالي، فإن ذلك انعكس سلبا على المتفرج الذي بقي بعيدا عن المشاركة الفعالة والواعية. لتبقى دعوات الاحتفاليين مجرد صيحة في واد ونفخة في رماد ما دامت الآفاق الانتظارية للمتلقين لم تتغير.

وفي ارتباط مع الفضاء المسرحي الذي يحتضن الكتابة الدرامية والكتابة السينوغرافية، فإن الاحتفالية فطنت إلى ضرورة إعادة النظر في هيمنة النص والجانب الأدبي على المسرح. ولن نجازف إذا قلنا بأن تصور الاحتفالية لمكانة النص المسرحي يجد مرجعيته في مسرح القسوة الذي هاجم ديكتاتورية المؤلف وانتصر للإخراج المسرحي. وقد صرحت بذلك البيانات الاحتفالية، خاصة البيان الثالث الذي جاء فيه: "يذكر (أرتو) بأن النص الأدبي يقتل المسرح. لأنه يجعل الفن يستنسخ المؤلفات الأدبية [...] النص المسرحي – هو بالتأكيد– ليس مسرحية وإنما هو مشروع مسرحية أو مسرحيات متعددة. فالشيء في الاحتفالية لا ينظر إليه في سكونيته ولكن في حركيته. وبهذا فإن المسرحية ليست هي النص، ولكن ما يمكن أن يصير إليه هذا النص"[25].

من هذا المنطلق، فإن الاحتفالية عملت هي الأخرى نظريا على تقليص مكانة النص المسرحي وجعلت منه نصا حركيا غير جامد. وبذلك حافظت على التوازن بين أدبية النص وفنيته. يقول الدكتور حسن المنيعي: "... يمكن لنا التأكيد أن الجديد في الكتابة لدى الاحتفالية هو أن النص المسرحي يظل من خلال حركيته وحيويته نصا أدبيا ومسرحيا في نفس الوقت. لأنه يؤكد "تمسرح الخشبة" دون أن يفقد أبعاده الأدبية"[26].

اعتبر أرطو أن المسارح السيكولوجية الحوارية هي التي كانت سببا مباشرا في ضياع هوية المسرح الشمولية التي يشكل النص الأدبي داخلها عنصرا من بين عناصر أخرى متعددة ومتنوعة. وقد ذهب أرطو بعيدا في تنظيراته عندما أشار إلى أن مسرح القسوة لن يبني عروضه على مسرحيات مكتوبة سلفا وإنما سينطلق فقط من أفكار[27]. غير أن فشله في تحقيق هذا الحلم للأسباب التي سبق أن وقفنا عندها دفع أتباعه –ومنهم المسرح الاحتفالي– إلى تبني موقف معتدل من قضية النص المسرحي، محاولين جعله مفتوحا وقابلا لكل أنواع التقويم والتغيير. يقول مصطفى رمضاني: "إن الاحتفالية كنظرية مسرحية ترفض التعامل مع النص المسرحي كما

يتعامل معه المسرح الأرسطي. ذلك أن النص بالنسبة لها ليس كتابة جاهزة كما أنها لا يمكن أن تكون كتابة جاهزة. بل مشروع وعمل مفتوح لانهاية له، ولا بداية [...] فالنصوص المسرحية كما تراها الاحتفالية ينبغي أن تكون للفعل، فهي ليست أدبا يقرأ، كما أنها ليست نصوصا مسموعة، لا كتابة ثانية، ولكنها خطابات قابلة للتغيير والتطور..."[28].

إن الاحتفالية تجعل النص المسرحي ينشطر ويتشظى، لنتحدث عن نص المؤلف، ونص الممثل، ونص العرض، ونص الناقد، ونص الجمهور. وهذا يعني، أن هذا النص يكتسي خاصية تركيبية، حيث أنه لا يتقيد بالتعاليم الأرسطية في القول بالوحدات الثلاث، بل تصير هذه الأمور رهينة بتصور المخرج المسرحي، و المتلقي الذي يعتبر هدف كل عمل مسرحي.

وتماشيا مع هذا الطرح، فإن الاحتفالية حاولت كما هو الحال بالنسبة إلى مسرح القسوة تجاوز محدودية اللغة الكلامية باستخدامها للغات أخرى: "فالتعبير الدرامي لغة مصورة تخاطب كل الحواس. ولذلك فقد عمد –برشيد– عبر سلسلة من المسرحيات إلى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر عنه بالفعل والحركة. لذلك كان لابد له في تطبيقاته النظرية أن يلتقي بالأسطورة والرمز باعتبارها تفكيرا مصورا مجسدا"[29].

وقد سبق لأرطو أن قام بثورة عارمة على اللغة الكلامية التي لا يمكنها تجاوز حدود معينة. غير أنه لم يقصها نهائيا من المسرح، وإنما شحنها بتعابير جديدة ومغايرة. واللغة الإنسانية المشتركة التي قد تؤدي التواصل "التام"، وتعبر عن اللامعبر عنه، تبتعد عن الكلمات لتعانق الحركات والإشارات والرموز" ..."لذلك تعتبر لغة الاحتفالية لغة الإنسان في شموليته دون التمييز بين لغته الرسمية أو جنسيته، لأن هناك أدوات تواصل إنسانية لا تخضع للحدود الجنسية"[30].

وعليه، فإن المشروع الاحتفالي بتجاوزه لأبنية المسرح، يفتح آفاقا أوسع وأرحب للتجريب والاشتغال على كل اللغات التواصلية. فالنص المسرحي بداية للعمل المسرحي وليس نهاية له. كما أن الاقتصار على اللغة الكلامية هو اغتيال لجوهر المسرح الذي يزخر بالدم، والحركة، والفكر، والانفعال... لهذا "كان الممثل مطالبا باكتشاف أو اختراع أبجديات جديدة. وذلك لأن اللفظ وحده لا يكفي. وذلك لأن حقيقتنا الباطنية أكبر وأوسع وأعقد من أن تعبر عنها الكلمة وحدها. لذلك كان لابد من الاستعانة بأبجدية الإشارة والتعبير بالملامح والصمت والصوت والرقص والغناء والتراتيل والوقف والنبرات والإيقاع، وكل ما من شأنه أن يجسد الحقائق المعنوية الباطنية"[31].

وقد دعا أرطو إلى عودة الفرجة الشاملة التي تنطوي على شتى أنواع التعابير، بعدما لاحظ أن السينما و "السيرك" وفنونا فرجوية أخرى بدأت تهيمن على الساحة، وتأخذ من المسرح طابعه المتعدد والمفارق. وهو ما يتردد عند الاحتفاليين الذي يقول أحد نقادهم البارزين، وهو عبد الرحمن بن زيدان: "ارتبط المسرح باللفظ كما بالمكان الذي يسمى المسرح مع أنه في حقيقته أوسع وأرحب من أن تحده جدران، كما أن قضاياه "أيضا" أعقد وأكبر من أن تعبر عنها لغة واحدة هي لغة اللفظ وحده. إن المسرح وهو الحياة –في إشعاعها وعظمتها– لا يمكن إلا أن يكون شاملا وغنيا ومركبا وغامضا مثلها تماما"[32].

ويرتكز الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي على ضرورة تواجد ثالوث الممثل والموضوع والجمهور. وكذا على البساطة وعدم التكلف والابتعاد عن التعقيد. إلا أن هذا لا يعني غياب الإبداع. فما دام المسرح احتفالا، والاحتفال يتوخى من ورائه المشاركة الفعلية والتلقائية للجمهور، فإن ذلك يستدعي تقديم فرجة في صورة يستوعبها الحضور، وإلا فإن الاحتفال يفقد شعبيته

وجماهيريته. والمخرج في المسرح الاحتفالي ليس "بالأتوقراطي"، لأن طبيعة الاحتفالية كذلك تجعل منه "منسقا" بين التأليف والتمثيل وتوقعات التلقي.

ويرى عبد الكريم برشيد أن الإخراج "كتابة سنوغرافية [...] فهو حوار حسي مباشر مع أكثر من محاور واحد. فهو أولا حوار مع النص الأدبي [...] وهو ثانيا حوار مع الممثل الذي هو المبدع الثالث، وذلك داخل العملية الإبداعية. فهو لا يمكن أن يكون مجرد أداة للتعبير، وهو ثالثا حوار مع الجمهور، فهو شرط الإبداع المسرحي"[33].

من هذا المنطلق، يمكن القول أن الكتابة السينوغرافية في المسرح الاحتفالي تسائل جميع المكونات المسرحية وتوظفها لبناء فرجات متكاملة.

والممثل باعتباره الركيزة الأساسية التي يقوم عليها التمسرح الاحتفالي يتمتع بحرية كبيرة في البحث عن الشخصية التي سيتقمصها. فهو ليس دمية يحركها المخرج كما يحلو له، بل هو إنسان يتواصل مع أناس آخرين، لذلك يجب أن يستحضر أمامه كل الأزمنة التي تختصر في "الآن"، والأمكنة التي تختصر في "الهنا".

وإذا كان أرطو يجعل مسرح القسوة ينطلق من الجسد كلغة بلاغية ليصل إلى الجسد كلغة هيروغليفية، فإن ذلك ما دفع ربما ببرشيد إلى القول بأن الإنتاج المسرحي "يبدأ من الممثل. وماذا يمكن أن يكون الممثل سوى أنه جسد حي [...] إن الممثل لا يملك إلا الجسد. إنه الكاتب والكتابة وموضع الكتابة"[34].

ويضيف برشيد أن هذا الممثل يحتاج إلى "وجود جمهور يحضر الحفل جسدا وروحا وذهنا. ويكون قادرا على قراءة هيروغليفية الجسد"[35].

شبه أرطو أجساد الممثلين البالينيين بالهيروغليفات، واستعار منه برشيد هذا التشبيه البليغ، كما استعار منه أيضا توظيفه "للخيمياء" في علاقتها بالممثل والمسرح. فقد جاء في البيان الثاني للمسرح الاحتفالي ما يلي: "ماذا يعني أن نمثل؟ ومن عساه يكون هذا الكائن الذي نسميه الممثل؟ هذا الشخص الذي يشتغل بأصعب مهنة وأخطرها، أي مهنة الجنون. من يكون هذا الكيميائي الذي يركب عناصر الواقع تركيبا جديدا"؟[36].

وعلاوة على استفادة الاحتفالية من الشعرية المسرحية الأرطية، فقد استفادت أيضا من الأفكار التي طرحتها السريالية في بياناتها الأولى، والتي كان أرطو أحد مؤسسيها خصوصا ما يتعلق بالهذيان، وحالات الوجد الصوفي*.

5- خاتمة:

يتضح لنا جليا من خلال هذه المقاربة للمسرح الاحتفالي في علاقته بشعرية مسرح القسوة أن الاحتفاليين يضعون أنطونان أرطو في مقدمة المرجعيات التي أثرت بشكل كبير في بناء تصورهم المسرحي، كما أنهم أيضا يتبنون نفس الطرح الآرطي القاضي بهجر العلب الايطالية، واستبدالها بفضاءات مفتوحة، كالأسواق، والساحات العمومية.... ويرفضون هيمنة النص والمؤلف، وأحادية اللغة الكلامية باعتبارها وسيلة تعبيرية مهيمنة في المسرح، وهو ما سبق أن "أفتى" به أرطو، وأكد عليه. علاوة الدفع بالممثل كما هو الحال بالنسبة إلى مسرح القسوة إلى استغلال لغته الجسدية التوليدية الخلاقة، والانتباه إلى دعوة

أرطو بإحياء الفرجة الشاملة لإكساب فن المفارقات ماهيته المتمثلة في أبوته للفنون والآداب، ناهيك عن استفادة المسرح الاحتفالي كذلك من بعض أفكار الحركة السريالية التي كان أرطو أحد مؤسسيها، كالتوسل بالهذيان وحالات الوجد الصوفي...

المراجع المعتمدة:

[1]–عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة: دار تنمل للطباعة والنشر. ط 1 مراكش 1994.

[2]–ابن منظور: لسان العرب. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

[3]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس. الطبعة الأولى. 1990/1988.

4 –عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافة. الطبعة الأولى. 1985..

5–مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. منشورات. اتحاد كتاب العرب. ط 1. 1993..

6–عبد الكريم برشيد: الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس. مجلة الفكر العربي. يونيو – سبتمبر 1992..

7–حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله. فاس 1995.

8 –عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والايدولوجيا. مجلة فصول.المجلد3 العدد4 شتاء 1995.

– 9- A. Artaud : Le théâtre et son double Gallimard 1978.

10–عبد الرحمن بن زيدان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي. إفريقيا الشرق. 1985.

–11عبد الكريم برشيد: شروط التمسرح الاحتفالي... من الحاجة إلى المؤسسة. أنوال الثقافي، السبت 17 شتنبر 1988.

Antoni Artaud : Œuvres complètes 1 ; Gallimard 1982.12

الهوامش

[1]-عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة: دار تتمل للطباعة والنشر. ط 1 مراكش 1994. ص: 75.
*-تجدر الإشارة إلى أن هذه الأسماء كانت تدين للاحتفالية في بداية تأسيسها، غير أنه مع توالي السنين بدأ البعض منها ينسحب كالطيب الصديقي، وثريا جبران...
[2]-ابن منظور: لسان العرب. مرجع سابق. ص: 156-157.
[3]-عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس. الطبعة الأولى. 1988/1990. ص: 49.
[4]- عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 138.
[5]-عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافة. الطبعة الأولى. 1985. ص: 40.
[6]-عبد الكريم برشيد: الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة. مرجع سابق. ص: 20.
[7]-عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 141.
[8]-المرجع نفسه. ص: 9.
[9]-مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. منشورات. اتحاد كتاب العرب. ط 1. 1993. ص: 62.
[10]-عبد الكريم برشيد: الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس. مجلة الفكر العربي. يونيو – سبتمبر 1992. ص 11.
[11]–حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. مرجع سابق. ص: 51.
[12]عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 163.
[13]– المرجع نفسه. ص: 167.
[14]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 56.
[15]–المرجع نفسه. ص: 17.
[16]–مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 191.
[17]–عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والايديولوجيا. مجلة فصول. مرجع سابق. ص: 21.
[18]- A. Artaud : Le théâtre et son double. OP. cit. p : 128.
[19]–عبد الكريم بشريد: الاحتفالية. مواقف ومواقف مضادة. مرجع سابق. ص: 113.
[20]–عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة. مجلة التأسيس. مرجع سابق. ص: 14.
[21]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 122.
[22]–عبد الكريم برشيد: الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة. مرجع سابق. ص: 111.
[23]–مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 140.
[24]– مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 111.
[25]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 109.
[26]–حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. مرجع سابق. ص: 52.
[27] –A. Artaud. Le théâtre et son double. OP. cit. p : 151.
[28]–مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 118.
[29]–المرجع نفسه. ص: 118.
[30]–محمد أديب السلاوي: المسرح المغربي، البداية والامتداد، مرجع سابق. ص: 121.
[31]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 79.
[32]–عبد الرحمن بن زيدان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي. إفريقيا الشرق. 1985. ص: 111.
[33]–نقلا عن جناح التومي: الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي. مجلة التأسيس. مرجع سابق. صك 81.
[34]–عبد الكريم برشيد: شروط التمسرح الاحتفالي... من الحاجة إلى المؤسسة. أنوال الثقافي، السبت 17 شتنبر 1988. ص: 6.
[35]–المرجع نفسه. ص: 6.
[36]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 69.
*–أنظر. Antonin Artaud. O.C.I. p : 45-46.

إشكالات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر

زهيرة بولفوس
جامعة قسنطينة 1،الجزائر

لا يتردد الباحث / القارئ المتتبع لمسار تطور الممارسة النقدية المسرحية في الجزائر في الإقرار بوجود مفارقة رهيبة بين النقد والإبداع المسرحي ؛ حيث إن المسرح الجزائري – منذ الاستقلال إلى يومنا هذا – قد حقق تراكما إبداعا مشهودا لا يزال يطالب بحقه في مقاربات نقدية جادة سواء أكانت نقدا صحفيا هاويا أم نقدا أكاديميا احترافيا هادفا.

يترسخ هذا الحكم العام ونحن نتتبع مسار تطور النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر، سواء على مستوى أقسام اللغة العربية أو أقسام الفنون الدرامية وحتى على مستوى المعاهد العليا المتخصصة؛ إذ تبرز جملة من الاشكالات التي حالت دون مواكبة هذا النقد للممارسة الإبداعية الجزائرية بشكل عام ، والمسرحية منها تحديدا.

ذلك أن النقد المسرحي الأكاديمي ظل – في أحسن الأحوال– حبيس بعض الرسائل الجامعية والأطروحات الأكاديمية المنجزة في إطار مشاريع التكوين في الماجستير أوالماستر والدكتوراه ، مع تسجيل بعض التجارب الارتجالية التي لا تخلو من إشكالات المنهج والمصطلح وغيرهما .

ومن ثمة نهض مشروع هذه المداخلة من أجل عرض جملة الإشكالات التي لازمت النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر ومناقشتها وصولا إلى تقديم جملة من المقترحات التي من شأنها تغيير واقع هذا النقد أوالمساهمة في ذلك على الأقل .

ولتوضيح مسارات هذا الطرح يتوجب علينا بداية الوقوف عند حدود المصطلح موضوع الدراسة والتحليل في هذه المداخلة ؛ وهو "النقد المسرحي الأكاديمي" ، وكذلك الوقوف على التجسيد العملي لهذا النقد في الجزائر، وصولا إلى عرض أبرز الإشكالات التي واجهت مسار تطوره – ولا تزال– ومناقشتها.

1–النقد المسرحي الأكاديمي – قراءة في حدود المصطلح:

يقف الباحث/ القارئ المتتبع لدلالات مصطلح " النقد" عبر مسار تطور توظيفه منذ العهد الإغريقي إلى أيامنا على ثراء حمولته المعرفية الناتجة عن اكتسابه إيحاءات مختلفة ومتعددة؛ «فالإيحاءات المتعاقبة على المفردة الإغريقية تتصل بنشاط " الفصل" و" الحكم على الشيء" و" اتخاذ القرار"..»[1]، وقد انتقلت هذه الإيحاءات مع تطور التداول المعرفي للمصطلح إلى حقل الدراسات الأدبية ؛ حيث ارتبط بـــــــــ « فن تحليل الآثار الأدبية ، والتعرف إلى العناصر المكونة لها للانتهاء إلى إصدار حكم يتعلق بمبلغ الإجادة فيها . وهو أيضا يصفها وصفا كاملا معنى ومبنى »[2]، هذا التحليل قد عرف العديد من المناهج والآليات التي تدرجت من السياق إلى النسق في بحثها المستمر على مواطن التميز والاختلاف في العمل الأدبي.

ولعل" النقد المسرحي " من أبرز مجالات النقد الأدبي وأكثرها التصاقا به خاصة في مراحل نشأته الأولى التي اشتغلت على النص المسرحي بوصفه نصا أدبيا ، بمعزل عن عناصر العمل المسرحي الأخرى ، العرض والإخراج والسينوغرافيا ...وغيرها.

وإذا بحثنا في دلالات مصطلح " النقد المسرحي" لن نتردد في الإقرار بوجود تعدد في مفاهيمه نتاج تعدد الاتجاهات والمدارس النقدية التي اختلفت في توظيفه حيث نجد أن المدرسة الأوروبية وعلى رأسها المدرسة الفرنسية «تميز بين نوعين من تلك الممارسة النقدية فتفصل بين النشاط النقدي ذو الطابع الأكاديمي الذي تنطبق عليه شروط البحث الأكاديمي، كالصرامة المنهجية، ودقة المصطلح، والإحالة إلى الهوامش، ويتم في الجامعات والمعاهد، ثم يصدر في رسائل ، أوكتب أومجلات مختصة. وهو ما تطلق عليه مصطلح (الدراسات المسرحية /Etudes Théatrales)، ونظيره الذي يتخذ من الصحافة ووسائل الإعلام قناة له، وتسميه (النقد المسرحي/La Critique dramatique)، مع الإشارة إلى أن الأكاديمي – في عرف هذه الدراسة – ملزم بممارسة نشاطين معا، فمن واجبه أن يمارس النشر في الصحافة موازة مع انشغالاته الأكاديمية»[3]، وهو أيضا ما أشارت إليه "ماري إلياس" و"حنان قصاب" في

معجمهما المسرحي ؛ حيث إن اللغة النقدية الأنجلوساكسونية توظف مصطلح(النقد المسرحي/ Dramatic Criticism) للدلالة على المجالين معا الأكاديمي والصحفي[4].

ولابد أن نشير في هذا السياق إلى وجود مجال ثالث « يتموقع بين النوعين السابقين وينتجه الصحافي أحيانا، والأكاديمي أحيانا أخرى لكنه يرتبط في الغالب بفئة قد لا تكون من الصنفين ويشغلها أكثر تحليل الأعمال المسرحية لغايات ثقافية ويتم تداوله في المجلات أو بعض الإصدارات الخاصة، وعلى الرغم من قيمة هذا النقد فهو لا يحرص على الانضباط الدقيق والصارم لما هو منهجي»[5].

وفي المقابل نلاحظ أن الطرح العلمي الدقيق الذي قدمته المدرسة الفرنسية، والذي يبيّن حدود النقد المسرحي ومجالاته ويحكم الفصل بينها يغيب تماما مع التداول المعجمي العربي للمصطلح؛ حيث تمزج المعاجم العربية المتخصصة في تعريفها لمصطلح "النقد المسرحي" بين الدراسات المسرحية والنقد المسرحي ، كما تسقط الفروق القائمة بين النقد الأكاديمي والنقد الصحفي؛ ولعل هذا ما يتضح جليا في "المعجم المسرحي" – سابق الذكر– الذي أكد أن المصطلح « عام يشمل مجالات متعددة منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تعرّف بالكتاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثلين، وبالعروض المقدمة، وبتاريخ المسرح ، ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية وطرق تحليل النص والعرض. هذه الكتابات يمكن أن تصدر في كتب ومجلات مختصة ، أو تأخذ منحى إعلاميا وتبث عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة »[6].

فالملاحظ أن هذا التعريف قد جمع النقد المسرحي الأكاديمي والنقد المسرحي الصحفي والتنظير النقدي ضمن مصطلح واحد؛ مه العلم أن التنظير شيء والممارسة النقدية شيء آخر تماما ، وهذا المفهوم عينه الذي ذهب إليه أيضا " كمال الدين عيد" في تعريفه للمصطلح بأنه« فحص العمل الدرامي كنص مسرحي مرة، ثم فحصه كعرض مسرحي مرة أخرى. في الفحص الأول(للدراما) يتطرق إلى المضمون الدرامي للمسرحية، وتكويناتها الأدبية واللغوية ، والبناء الدراماتورجي لها، والنواقص التي لم يتوفر النص عليها. والنقد في الفحص الثاني (للعرض المسرحي) يذهب إلى معالجة التحقيق الفني للنص، من خلال وسائل العرض المسرحي، بتفسير وتحليل وجهة نظر الإخراج، ومدى تحققها في العرض، كما يشمل التمثيل عند الممثلين، والإطار المادي من ديكور، وإضاءة، وخدع، وموسيقى، ومهمات مسرحية أخرى»[7] .

ولعل هذا المزج قد بلغ مداه في معجم " مصطلحات الأدب" ؛ حيث عرّف المصطلح بقوله:« هو النقد الذي ينصب على الحكم على المسرحيات إثر تمثيلها مباشرة ، ويظهر على شكل مقالات في الصحف والمجلات(...) وقد يعالج النقد المسرحي المبادئ العامة والمعايير الفنيّة التي تقوم عليها كتابات المسرحيات(...) كما قد يعالج أيضا مناقشة روائع المسرحيات منذ عهد الإغريق حتى اليوم»[8].

يرجع بعض الدارسين هذا المزج بين النقدين الأكاديمي والصحفي إلى تأثر النقاد العرب بالمدرسة السوفياتية التي لا تؤمن بمبدأ التخصص وتؤثر عليه مبدأ الأخذ من كل علم بطرف خلافا للمدرسة الأنجلوساكسونية التي تلح كثيرا على الالتزام بهذا المبدأ، إضافة إلى أن جل الدراسات المسرحية العربية تنظر بعين النقيصة إلى النقد المسرحي الصحفي ، على اعتبار أن الذين يمارسون هذا النقد في الوطن العربي أغلبهم صحفيون يحتكمون إلى شروط العمل الإعلامي دون التقيد بالتخصص [9].

ونحن إذ نؤيد هذا الطرح نؤكد ضرورة الفصل بين الدراسات المسرحية المجسدة للنقد الأكاديمي، والخاضعة لصرامة المنهج ودقته، وبين النقد المسرحي الصحفي القائم في الغالب على التلقي الذاتي للعمل المسرحي، والمشتغل بالعرض بمعزل عن عناصر العمل المسرحي الأخرى.

وعليه فإن ما يمكن الركون إليه في الأخير هو الإقرار بأن مصطلح "النقد المسرحي الأكاديمي" موضوع الدراسة في هذه المداخلة هو النقد المرتبط أساسا بالجامعة وبالمجال الأكاديمي، أي النقد الذي يتأسس من داخل بحوث وأطاريح ودراسات جامعية يخرج بعضها في صيغة إصدارات لاحقا، ومن خصائصه أنه يخضع لشروط البحث العلمي الأكاديمي من حيث التزام المنهجية الدقيقة المعمول بها في إعداد البحوث ذات الطابع الأكاديمي و كذلك التقيد بصرامة المنهج.

والحقيقة أن ضبط مصطلح "النقد المسرحي" لن يكتمل دون الوقوف عند مصطلح آخر على ارتباط وثيق به هو مصطلح " الناقد المسرحي" أو الشخص الذي يمارس هذا النقد وإبراز مؤهلاته التي تضمن له كتابة أعمال نقدية تكشف خصوصية العمل المسرحي وسماته التي تميزه عن باقي الأعمال الإبداعية الأخرى وفي هذا السياق نستحضر الطرح الذي قدمه " على الراعي" الذي أكد فيه أن « الناقد المسرحي الذي يستحق هذا الاسم ينبغي أن يكون فنانا مسرحيا بالإمكانية ، يجب أن يكون ممثلا، وكاتبا مسرحيا، وخرجا، – وطبعا– متفرجا واعيا. ينبغي عليه أن يفهم المسرح ومشكلاته من كلا جانبي الخشبة أي من وجهة نظر الطاقم الفني المسرحي

ووجهة نظر الجمهور، وعليه أن يتسلح بثقافة واسعة تمتد في حقل تخصصه وحده إلى أكثر من ثلاثة آلاف سنة متصلة من الانتاج المسرحي، ودع عنك باقي فروع المعرفة البشرية»[10].

وهذا عينه ما ذهب إليه الناقد "عبد الله أبوهيف"؛ حيث أكد أن الناقد المسرحي شخص« صاحب معرفة فنية ووعي ثقافي تتيحان له الرؤيا الفنية، والموقف الفكري السليم إزاء المسرح في بيئته، إنه رجل مسرح لا يغلب الفكرة على الفن، بل يجمع بحذق ومهارة وذكاء وإحساس وعلم بين محبة المسرح ووعيه الفني والتاريخي معا»[11]

أضاف الناقد " بول شاوول " على شمولية المعرفة التي اشترطها "الراعي" و" أبوهيف" جملة من الشروط الواجب توفرها في الشخص الذي يستحق لقب "ناقد مسرحي " نوردها في النقاط الآتية[12]:

- أن يكون ذا ثقافة مسرحية واسعة تشمل العروض، وتشمل الأعمال المسرحية المنشورة، ويكون متفتحا على التيارات المسرحية والنقدية المحلية والعالمية.
- أن يكون متخصصا في هذا القطاع.
- أن يكون متفرغا للمتابعة اليومية للنشاطات والنتاجات المسرحية.
- أن يكون حرا في ممارسة كتاباته، وإبداء رأيه؛ أي ألا يخضع لضغوط المؤسسة التي يشتغل فيها، أوللسلطة المهيمنة.
- أن ذا لغة نقدية مختصة باصطلاحاتها وتقنياتها، وهذا العنصر مهم جدا في عملية التوصيل التي يقوم بها.
- أن يرفض كل الاعتبارات غير النقدية التي يمكن أن تطرأ، بعيد عن التواطؤ والتملق والتزوير.
- أن يمارس عمله النقدي من دون انقطاع، وممارسة العمل النقدي لا تقتصر على مشاهدة الأعمال المسرحية الموسمية ، وإنما تطول إلى القراءة، والشغف الدائم بكل ما هو جديد .

يدفعنا تأمل هذه الشروط جميعها إلى طرح سؤال على قدر كبير من الأهمية مفاده : هل نمتلك في نقدنا الجزائري– وفي نقدنا العربي عموما – نموذج ناقد مسرحي تجتمع فيه هذه الشروط؟.

ولعلها تكون أيضا من بين أبرز الإشكالات التي ساهمت في تعثر مسار النقد المسرحي في الجزائر أن المشتغلين فيه هم في الغالب من خارج التخصص، إضافة إلى الانقطاع وعدم المتابعة في العمل النقدي المتخصص في المسرح الأمر الذي حال دون تحقق تراكم نقدي مساير للتجربة الإبداعية ، وهو ما سيعرف طريقه إلى التوضيح من خلال المباحث اللاحقة في هذه المداخلة.

2- على عتبات النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر:

ننطلق في رصد حركة النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر من قناعة مفادها بطء وتيرة هذا النقد ، التي ترجع إلى بطء حركة التأليف من جهة ، وتأخر ظهور الناقد الأكاديمي المتخصص في المسرح من جهة ثانية ؛ فعلى مستوى النصوص المسرحية المنتجة في الجزائر تم رصد سبعين نصا مسرحيا على امتداد سبعين سنة كاملة ، إضافة إلى أن أصحاب تلك النصوص لم يخلصوا للنص المسرحي بل ولجوا إليه من عوالم إبداعية أخرى في مقدمتها الشعر والرواية، ومن ذلك مثلا " محمد العيد آل خليفة" في مسرحيته "بلال بن رباح" و"الطاهر وطار" في نصه " الهارب" ؛ ولعل الكاتبين " أحمد بودشيشة" و" عز الدين جلاوجي" يعدان أكثر كتاب المسرح إنتاجا لأن كلاهما قد كتب ما يزيد عن العشرة نصوص.

وهنا تبرز أمام الباحث /القارئ المتتبع لواقع النقد المسرحي في الجزائر أحد أهم الإشكالات التي حالت دون تطور هذا النقد، وعرقلت مسار تطوره ، وهي انعدام تراكم إبداعي كاف يشجع على الممارسة النقدية فقلة النصوص والتجارب الإبداعية الخالصة لكتابة هذا الفن في الجزائر وارتكاز المسرح الجزائري على العرض كانت سببا في عزوف الكثير من الباحثين عن الخوض في هذا المجال، الأمر الذي انعكس سلبا على حركة النقد المسرحي بشكل عام والأكاديمي منها تحديدا .

ولعل الملاحظة الأبرز التي يمكن لأي باحث رصدها هي تأخر ظهور الدراسات الأكاديمية المتخصصة في المسرح ، وحتى الكتب أو الدراسات الخالصة لهذا الفن في الجزائر ، حيث ظهر هذا النقد بداية ضمن كتب اشتغلت على النص الأدبي الجزائري بشكل عام تناولت المقالة والقصة والرواية كما أشارت إلى المسرح ومن ذلك مثلا دراسات كل من محمد مصايف وعبد الله ركيبي وعبد الملك مرتاض وأبي القاسم سعد الله الرشيد بوالشعير... وغيرهم.

تولّت هذه الدراسات الريادية مهمة التأصيل لهذا الفن في الجزائر ، والوقوف على بعض التجارب الرائدة مع رصد لبعض جمالياته وإبراز محتشم لخصوصياته ، والملاحظ أنها لم تخرج في دراستها للمسرح عن حدود النص ، حيث حللته كما تحلل القصة أو الرواية.

إضافة إلى ذلك نلاحظ أن النقد المسرحي الأكاديمي في الجزائر لم يكن مخلصا للنص المسرحي الجزائري في العموم؛ حيث نسجل عزوف الكثير من الباحثين عن الاشتغال على النصوص الجزائرية في مقابل إقبالهم الكبير على النصوص المشرقية وهذا أيضا من أبرز العراقيل التي حالت دون تطور النقد المسرحي في الجزائر، والحقيقة نقول أن هذه الملاحظة تنسحب على الحركة النقدية الجزائرية عامة، التي بقيت وقتا ليس بالقصير أسيرة التبعية للمركزية المشرقية[13].

أما الدراسات النقدية التي أخلصت اهتمامها للنص المسرحي الجزائري فيمكن تقسيمها إلى نوعين ، الأول منهما جمع بين النص والركح، أما النوع الثاني فيجنح نحو التخصص في جانب بعينه من جوانب العمل المسرحي؛ فمن الدراسات النقدية التي انتصرت للنص المسرحي الجزائري نذكر" النص المسرحي في الأدب الجزائري" ، أما الدراسات التي اشتغلت على الركح وجانب العرض نذكر كتاب نور الدين عمرون " المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 "، و" أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر" لحفناوي بعلي.

لكن الملاحظة العامة التي نسجلها على مجمل الدراسات التي اشتغلت على النقد المسرحي قد أولت عنايتها بالنص على حساب العرض وحركة الممثلين على الخشبة وعلى الإخراج والمؤثرات الصوتية والإكسسوار... إضافة إلى إشكالية المنهج حيث إنهم يقاربون النص المسرحي بالمناهج ذاتها التي يقاربون بها القصة والرواية وبالإجراءات ذاتها ، وهذه واحدة من الإشكالات التي تخبط فيها النقد المسرحي الأكاديمي ولايزال؛ حيث تحولت بعض المقاربات النقدية إلى « معمل تجريبي للمناهج النقدية، مع أن مأربها هو إضاءة النص، فغدت النصوص الإبداعية حقلا تجريبيا لتقديم المناهج الحداثية، فتحوّل المنهج من مجرد وسيلة إلى غاية، يستدل بالنص على مدى كفايته الإجرائية »[14]، ولعل سبب ذلك راجع إلى غياب مرجعية تنظيرية يتكأ عليها الناقد في مقاربته للعمل المسرحي ، لأن الوعي النظري مطلب ضروري لنجاح العملية النقدية.

3-النقد المسرحي في الجامعة الجزائرية وإشكالية التكوين:

لعل ما يجب التنبيه إليه بداية هو أن الاهتمام بالتكوين في مجال المسرح والنقد المسرحي له دور مهم في إعداد طلبة على قدر كبير من الفاعلية والتوازن اللازمين للاندماج في المجتمع والتأثير فيه، لأن هذا المجال من التحصيل والتكوين يكاد يكون الوحيد القائم على إشراك المتعلم في العملية التعلمية التعليمية والاهتمام بحالته النفسية التي هي السبيل إلى التعلم، بل إن الدراسات المعاصرة تراهن على أهمية التقنيات الموظفة في تعليم الفنون – وعلى أهمية الفنون في حد ذاتها – في تطوير التحصيل العلمي في كل التخصصات، وفي هذا الإطار نستحضر ما ذهبت إليه "رابطة تطوير الإشراف والمناهج "(Association for Sopervision and Curriculum Development) بأمريكا سنة 1989م في تأكيدها على أهمية استخدام التمثيل المسرحي عاملا معززا لمقدرة الطلبة على الخلق والإبداع والتحليل ، وبالتالي تشجيع الاستجابات الحدسية والعاطفية[15] .

هذا يعني أن الفنون بشكل عام – والمسرح منها تحديدا– مجال مشحون بدافعية قوية صوب تصوير التجارب الإنسانية واستيعاب تغيراتها، ولذلك فهي قادرة على منح الطالب فرصا لاختبار تلك التجارب وفحصها وتقييمها أيضا، ولعل في هذا مكمن أهميتها وفاعلية التخصص فيها.

لا يمكن لأي باحث الحديث عن تعليم المسرح في الجامعة الجزائرية دون الوقوف عند الجهود الريادية لــــــ " مصطفى كاتب"، باعتباره من أوائل الذين دعوا إلى ضرورة إدخال المسرح إلى الجامعة الجزائرية، كما حرص على إبراز أهمية تكوين إطارات في المجال الفني– والمسرحي منه تحديدا– ودور التكوين في النهوض بالمؤسسات الثقافية ، خاصة المسرح الوطني الجزائري الذي أشرف على إدارته منذ الاستقلال وساهم في تطوير فاعليته وجعله على ارتباط مباشر بالجامعة.

طالب "مصطفى كاتب" بضرورة إنشاء مؤسسات تعنى بتعليم الفنون، كما قدم مشروعا متكاملا للتكوين في مجال الدراسات المسرحية أكد فيه أن التكوين في هذا المجال لا يكون إلا جامعيا؛ مبينا أن« حامل شهادة الليسانس في الدراسات المسرحية يجب أن يكون لديه معلومات متعددة:1– معلومات علمية، 2– معلومات تقنية متعلقة بالأعمال المسرحية 3– معلومات بيداغوجية، 4– معلومات منهجية

» ، ولم يكتف بذلك بل أثار قضية على غاية من الأهمية وهي ضرورة المزاوجة بين التكوين والتنشيط ؛ وذلك في قوله: «التعليم لا يلغي النشاط، والنشاط وحده ليس إلا تسلية لا تتعدى ملء الفراغ ، لكن النشاط والتعليم يكملان بعضهما البعض»[16] .

ولعل من إيجابيات هذا المشروع أنه لم يهمل الحديث عن مناصب العمل ، بل أولاها الأهمية الكبرى؛ حيث حدد "مصطفى كاتب" مجالات التشغيل في قوله :« يوجه حاملو شهادة الليسانس في الدراسات المسرحية إلى القطاعات التالية[17]:

- القطاع المدرسي: المرحلة الثانوية، المعاهد التكنولوجية للتربية.
- القطاع الجامعي: المعاهد ، المدارس العليا ، الأحياء الجامعية.
- قطاع عالم الشغل : المؤسسات الاشتراكية .
- القطاع البلدي: دور الثقافة.
- القطاع المهني: المسارح الوطنية والجهوية، الإذاعة والتلفزيون، الديوان الوطني للصناعة السينماتوغرافية .

لا يتردد الباحث في الوقوف على وعي الرجل بأهمية التكوين في الدراسات المسرحية وفاعليته في عديد القطاعات المؤثرة في المجتمع، فإذا راعينا التكوين مثلا في تحديد القائمين على النشاط الثقافي في الأحياء الجامعية سيساهم هذا الأمر دون شك في تفعيل المسرح الجامعي وتطويره أيضا، كذلك الشأن بالنسبة للمؤسسات التربوية ودور الثقافة .

أثمرت جهود "مصطفى كاتب" –وغيره من رجال المسرح الفاعلين– إنشاء معاهد عليا وأقسام متخصصة في الفنون الدرامية والدراسات المسرحية ، لكن هذه الأقسام ظلت تتخبط في مشاكل متعددة أبرزها نقص الإقبال من جهة ، ونقص إمكانات التكوين والتنشيط من جهة ثانية.

ولعل ما يجب الإقرار به في هذا المقام هو محدودية الأقسام المتخصصة في المسرح والفنون الدرامية بشكل عام في الجامعة الجزائرية ، فتدريس المسرح في الجامعة الجزائرية ظل – في أحسن الأحوال– حبيس أقسام اللغة العربية وآدابها مدمجا في مقاييس معينة كالآداب الأجنبية والأدب الحديث والمعاصر والأدب الجزائري ؛ أو مستقلا من خلال شعب الماجستير التي فتحت في تخصص المسرح العربي أوالمسرح الجزائري، وكذلك مشاريع البحوث وأطروحات الدكتوراه التي اختص أصحابها في الاشتغال على المسرح إبداعا أوممارسة أونقدا.

وفي هذا الإطار نؤكد أن الاشتغال ظل محصورا ضمن إطار المسرحية (أي النص) بعيدا عن عناصر العمل المسرحي الأخرى التي تتطلب تخصصا علميا دقيقا في المسرح وخبرة في ممارسته أيضا ، ولا بد لنا في هذا السياق أن نميز بين "المسرحية" و" المسرح"؛ فليس « المسرح كالمسرحية بالرغم من أن الكلمتين تستخدمان عادة وكأنهما تحملان المعنى نفسه، ذلك لأن المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي النص ذاته. وعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص أوبمعنى آخر: المسرح شكل فني عام ، أحد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي(المسرحية)»[18] .

هذا الحكم يستثني قسم "الفنون الدرامية" بجامعة السانيا [19] ، وهو قسم متخصص في الفنون الدرامية عموما والمسرح منها تحديدا، وستبرز مبررات هذا الاستثناء في المبحث اللاحق من هذه الدراسة.

يحتاج هذا الطرح إلى التدليل بنماذج توضح واقع تعليم المسرح في أقسام اللغة العربية وفي أقسام الفنون الدرامية في الجامعة الجزائرية وإشكالاته، ونقصد بذلك التعليم المتخصص في المسرح ولهذا الغرض سنمثل بشعبتين للماجستير فتحتا على التوالي بقسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة "الحاج الأخضر" بباتنة، الأولى "شعبة المسرح الجزائري " خلال السنة الجامعية (2006–2007م)، والثانية شعبة " المسرح العربي" خلال السنة الجامعية (2008–2009م) ، وموازنة هذه التجربة بتلك التي تمت وتتم بشكل متواتر على مستوى قسم الفنون الدرامية بجامعة وهران مند مطلع تسعينيات القرن الماضي.

3–1– النقد المسرحي في أقسام اللغة العربية (جامعة الحاج لخضر باتنة أنموذجا) :

أشرف الأستاذ الدكتور " صالح لمباركية " ، وهو باحث وناقد متخصص في المسرح على مشروع علمي طموح يسعى إلى تكوين باحثين متخصصين في المسرح، من خلال فتحه لمسابقتين ماجستير في المسرح الأولى منهما حول المسرح الجزائري، أما الدفعة الثانية فحول المسرح العربي .

مدة التكوين في هذا المشروع ثلاث(3)سنوات، السنة الأولى نظرية يتلقى الطالب فيها معارف نظرية في المقاييس تندرج ضمن تخصص المسرح، وتختلف حسب طبيعة الشعبة والسنتين الباقيتين تخصصان لإعداد بحث مكمل لنيل شهادة الماجستير يرعى في انتقائه طبيعة الشعبة أيضا.

درست شعبة " المسرح الجزائري" في السنة النظرية المقاييس الآتية: نقد مسرحي، سيمياء المسرح سوسيولوجيا المسرح، تاريخ المسرح الجزائري، نظرية التلقي في المسرح منهجية، علم النفس التربوي الترجمة.

أما شعبة " المسرح العربي" فقد درست المقاييس النظرية الآتية : سوسيولوجية المسرح العربي المسرح العالمي،سيميائية النص المسرحي ، النص المسرحي العربي ، منهجية، تاريخ المسرح العربي علم النفس التربوي ، الترجمة

لعل الملاحظة الواجب تسجيلها هي أن مقاييس الشعبتين كلها نظرية ، ماعدا مقياسي "نظرية التلقي في المسرح" بالنسبة للشعبة الأولى ، ومقياس "سيميائية النص المسرحي" بالنسبة للشعبة الثانية ، لكن حتى هذين المقياسين قد غلب عليهما الجانب النظري ، كما اقتصر جانبهما التطبيقي على مقاربة النص المسرحي بعيدا عن باقي عناصر العمل المسرحي الأخرى، وعليه فتكوين الشعبتين تكوين نظري بحث اشتغل على المسرحية لا على المسرح بمعنى اشتغل على النص بعيدا عن العرض، الأمر الذي حرمهما من التكوين الفعلي في المسرح الذي يجمع بين النص وبقية فعالياته كالإخراج والتمثيل، والسينوغرافيا بجميع تمفصلاتها.

وقد تكون دفعة " المسرح الجزائري" أكثر حظا من الدفعة التي تلتها ، حيث أتيحت لها فرصة حضور فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف(2006) ، ومتابعة المسرحيات المعروضة على ركح المسرح الوطني، أما دفعة " المسرح العربي" فقد حرمت من متابعة ولو عرض واحد مسجل لمسرحية عربية معاصرة تحاول من خلاله تطبيق المعلومات النظرية، فظلت مرتبطة بالنص بعيدا عن عناصر العمل المسرحي الأخرى.

انعكس هذا التوجه التنظيري سلبا على الرسائل المنجزة، خاصة منها شعبة "المسرح الجزائري" التي حامت – في مجملها– حول النص أوالقضايا النقدية المرتبطة بالمسرح الجزائري وأبرز إشكالاته، ومنها نذكر البحوث الآتية :

– سعاد حميتي: مسرحية بلال بن رباح لمحمّد العيد آل خليفة، دراسة أسلوبية.مخطوط رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور (صالح لمباركية)، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009–2010.

– حدّة غنام: لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية(1970–1990) دراسة أسلوبية."مخطوط رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور (معمر حجيج) قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009–2010.

– خديجة جليلي: المتعاليات النصّية في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لمحمّد بن قطاف أنموذجاً.مخطوط رسالة ماجستير إشراف(محمّد لخضر زبادية)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2009–2010.

– عبد المالك بن شافعة: المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه (1990–2006)، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف(حسين بن مشيش)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008– 2009.

أما البحث الوحيد الذي انزاح في هذه الشعبة عن النص وتدرج صوب الإخراج، فهو دراسة الباحثة " نجود خميسي" الموسومة: ازدواجية الإخراج في المسرح الجزائري، مسرحيـــة "الدراويش" لفارس الماشطة/حسن بوبريوة – أنموذجاً– مخطوط رسالة ماجستير، إشراف (محمّد لخضر زبادية)، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009– 2010م .

إن القارئ /الباحث المتتبع لتفاصيل هذا البحث لا يتردد في تأكيد غياب تحصيل علمي متخصص في العرض المسرحي، حيث لم تستطع الباحثة التحرر من تكوينها الأدبي في مقاربتها للموضوع المدروس؛ ولعل هذا ما أكدته الباحثة "صورية غجاتي" في قراءتها النقدية لهذا البحث بقولها: «من الهنّات التي وقعت فيها الباحثة وعكست حداثة تجربتها بنقد العروض المسرحية وحضور ترسّبات تكوينها الأدبي في هذه العملية، أنّها تقوم أحياناً بإلغاء الفروق بين "الشخصية" المجسّدة، و"الممثّل" الذي يتقمّص هذا الدور وتنسى أنها إزاء نقد عرض مرئي لا نصّ مكتوب، ومن المظاهر الدالة على ذلك أنّها تردّد اسم الشخصية وتصمت عن ذكر اسم الممثّل وإمكانياته الفنية في تجسيد دورها»[20] .

والحقيقة أن الباحث المتأمل في مسار الدفعتين، بشكل عام ، وفي تحصيلهما العلمي وفي الشهادة التي توج بها هذا التحصيل لا يتردد في تسجيل سلبيات هذا التكوين الذي أفرز باحثا هجينا ينتمي نظريا إلى شعبة "المسرح الجزائري" أو شعبة "المسرح العربي"،

بينما يحمل عمليا شهادة ماجستير في الأدب الحديث، وإذا كان هذا الإجراء مقبولا – إلى حد ما- بالنسبة للبحوث التي أنجزت حول النص المسرحي، فإنه غير مبرر ويفتقد إلى الدقة بالنسبة للبحوث التي اشتغلت على العرض المسرحي.

كذلك الشأن بالنسبة للبحوث المنجزة ضمن هذا المشروع، التي أظهرت عجز أصحابها ومحدودية ثقافتهم المسرحية الناتجة عن بساطة المعلومات التي تم تحصيلها في مرحلة الليسانس والتي لا تتعدى- في أحسن الأحوال- معرفة بعض التجارب المسرحية العالمية والعربية والجزائرية دون تعمق في دراسة مقومات هذا الفن وخصائصه.

وعليه فإن المشاريع التي تفتح في أقسام اللغة العربية وآدابها لتدريس المسرح أو التخصص فيه لا تخدم العمل المسرحي ، كما لا تخدم الباحث في شيء، فهي مشاريع هجينة تفتقد إلى الخبرة والاحترافية لأنها غير مؤسسة على تحصيل أكاديمي متخصص في المسرح.

3-2- النقد المسرحي في الأقسام المتخصصة(قسم الفنون الدرامية - جامعة السانيا وهران أنموذجا):

ننطلق في هذه المقاربة لواقع تعليم المسرح في قسم "الفنون الدرامية" بجامعة السانيا وهران من قناعة مفادها أن التكوين في الأقسام المتخصصة يختلف عنه في أقسام اللغة العربية وآدابها حيث يتوزع التكوين فيها على مرحلتين الأولى منهما هي مرحلة التدرج التي يتلقى فيها الطالب على امتداد أربع سنوات في النظام الكلاسيكي أوثلاث سنوات في نظام (LMD) مختلف المعارف النظرية والتطبيقية في الفنون الدرامية – والمسرح على رأسها- تشمل التأليف والإخراج والتمثيل والنقد...وغيرها.

أما مرحلة ما بعد التدرج (ماجستير- دكتوراه) في النظام الكلاسيكي فينتقل الطالب إليها عبر مسابقة يتم من خلالها انتقاء الطلبة المتفوقين الذين يمتلكون حصيلة معرفية تمكنهم من التخصص أكثر في دراسة المسرح.

ولعل "قسم الفنون الدرامية" بجامعة السانيا يعد أنموذجا متميزا للتكوين الأكاديمي المتخصص في مجال المسرح؛ حيث عمد منذ تأسيسه إلى تتبع الحركة المسرحية في العالم – العربي والغربي- من خلال سلسلة الرسائل والأطروحات التي أجزت ، والتي توخى فيها أصحابها الجرأة والعمق والضبط المنهجي المحكم.

ولتوضيح هذا الطرح نمثل ببعض رسائل الماجستير التي اشتغلت على المسرحين العربي والعالمي، ومنها نذكر:

1- عيسى رأس الماء: فلسفة اللامعقول في مسرح يونسكو، " المغنية الصلعاء" نموذجا، إشراف:فاتن الجرّاح،2001

2- عبد الواحد شريفي: التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس ، إشراف:حاج سعيد سعاد، 2002.

3- غانم نقاش: الشخصية التراجيدية وبُعدها السيكولوجي، "هَمْلَتْ" نموذجاً إشراف:فاتن الجراح، 2002.

4- جلول لقجع: التحليل السيميائي للنصّ المسرحي الشعري، مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور نموذجا، إشراف:أحمد يوسف، 2005.

كما لا يتردد الباحث المتتبع لمسار تطور مشاريع التكوين في مرحلة ما بعد التدرج داخل هذا القسم في ملامسة التحول صوب المحلية من خلال الاشتغال على المسرح الجزائري –وعلى إبداعات المسارح الجهوية ومسارح الغرب – تحديدا، في إصرار على خدمة الإبداع المسرحي المحلي من أجل النهوض به وتطويره، حيث أشرفت الأستاذة الدكتورة " جازية فرقاني" على مشروع للدراسات العليا في شعبة (المسرح الجزائري من منظور نظرية التلقي) دعت من خلاله إلى ضرورة تجاوز الدراسات التأريخية والتأصيلية للمسرح إلى مقاربة الأعمال المسرحية الجزائرية بمناهج نقدية حداثية من شأنها كشف ملامح الخصوصية والتميز فيها من جهة ، وتحرير البحث الأكاديمي الجزائري من أسر المركزية المشرقية والتبعية للآخر، ولعل هذا ما عبرت عنه الباحثة " جازية فرقاني " بقولها: « إنّ النقد المسرحي الذي يهتم بالنّص فقط دون تجاوزه إلى العرض ككل يبقى نقداً ناقصاً، لأن العرض هو عبارة عن حياة متفجّرة، زاخرة بالحركة والفكر والانفعال، تقيم حواراً حياً بين مجموعة من الفنانين في الفراغ المسرحي ومجموعة من المشاهدين في مكان المتفرّجين.والمتفرّج لم يعُد طرفاً قصياً في العملية الإبداعية. فالمسرح هو وجود من خلال تواجد الآخر، أي من خلال تواجد المتلقي الجمهور. لذلك لم تعد مهمّة المتلقي مقتصرة على عملية المشاهدة بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يُعرض أمامه فوق المنصّة، وذلك نابع من طبيعة الفنّ المسرحي القائمة على الحضور الفعلي للجمهور ومشاركته في الحدث المسرحي »[21] .

تجسد هذا التوجه من خلال جملة البحوث المنجزة، التي قدمت قراءات تطبيقية على أعمال مسرحية جزائرية، أظهرت فيها عمقا في التحليل ، واحترافية في التطبيق، ومنها نذكر:

1- لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية "الأجواد"، إشراف: فاتن الجرّاح، 2002.

2- عياد زويرة: التجريب في المسرح الجزائري، إشراف:محمد البشير بويجرة.2004.

3- شريط سنوسي: القراءة والتأويل لدى المخرج المسرحي، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"أنموذجا، إشراف:محمد البشير بويجرة.2004.

4- خديجة بومسلوك: الفضاء السينوغرافي في المسرح الجزائري، دراسة تقنية دلالية إشراف:محمد البشير بويجرة2006.

5- أمينة حايك: الممثل الجزائري بين المؤثرات الاجتماعية والتكوين الأكاديمي إشراف:محمد البشير بويجرة، 2006.

6- كريمة منصور: خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، إشراف: محمد البشير بويجرة، 2006.

7- مبروك مكاوي: مستويات التلقي في المسرح الجزائري المعاصر، إشراف : جازية فرقاني، 2006.

8- سعاد حراث: الخطاب المسرحي عند علولة وجمالية التلقي، دراسة تطبيقية لمسرحية اللّثام، إشراف:جازية فرقاني، 2006.

ومن خلال موازنة بسيطة بين هذا التوجه في تعليم المسرح ، وبين التوجه السابق في أقسام اللغة العربية يتجلى الفرق الذي بموجبه لا بد أن نؤكد على ضرورة استقلالية دراسة المسرح عن أقسام اللغة العربية ذلك أن القسم المتخصص في الفنون الدرامية يعطي الطالب مساحة أكبر للتحصيل المعرفي وللممارسة التطبيقية، كما يمكنه أيضا من امتلاك شهادة عليا في تخصصه تؤهله للالتحاق بمشاريع التكوين المعمقة داخل الجزائر وخارجها.

ويبقى أن نقول أن مشكلة التكوين في المسرح والنقد المسرحي في الجزائر تنسحب إلى مرحلة ما قبل الجامعة، ونمثل لذلك بالمسرح المدرسي الذي غاب دوره وانعدمت فاعلية وقل وجوده في المؤسسات التعليمية؛ حيث « تراجع الاهتمام بالمسرح التربوي وغابت نشاطاته بالكثير من المؤسسات، مثلما غابت قاعات العرض بجل المتوسطات والثانويات الجديدة في حين كانت محل افتخار وإعجاب طلبة الأجيال السابقة أمثال الممثلة " نادية طالبي" التي تعلقت بالفن الرابع منذ تمدرسها، فاكتشفت فن التمثيل بالمرحلة الابتدائية في الفترة الاستعمارية حيث كان التلاميذ ينظمون عروضا مسرحية في كل المناسبات في مدينة وهران»[22] .

والمتأمل في هذا الطرح يلاحظ أن السياسة الاستعمارية قد أولت عنايتها الكبيرة بالفضاءات الثقافية داخل المؤسسات المدرسية، من خلال تخصيصها للمسارح وقاعات العرض والرقص وقاعات للموسيقى والرسم داخل المؤسسة التربوية وتجهيزها بالوسائل والإمكانات اللازمة ، وهذا أمر يحز في النفس إذا ما قارناه بوضع المؤسسات التعليمية حاليا، حيث تمارس النشاطات الثقافية داخل قاعات الدرس العادية في انعدام شبه تام للوسائل المساعدة على التنفيذ الجيد لهذه النشاطات.

إضافة إلى ذلك نسجل انعدام المتابعة والتنسيق بين المؤسسات في الأطوار التعليمية المتعاقبة (الابتدائية، المتوسطة، الثانوية)، خاصة على مستوى الثانويات، فالتلميذ قد يكون موهوبا في نشاط فني معين خلال المرحلة الابتدائية والمتوسطة، لكن انعدام المتابعة في الثانوية يقتل فيه هذه الموهبة أوالرغبة في تعميقها والأمثلة على هذا كثيرة يضيق المقام عن ذكرها .

ولتجاوز هذه الإشكالات جميعها لابد من تخطي مرحلة الترقيع والإسراع في تبني سياسة ثقافية تهتم بالطفل ابتداء من المدرسة، وذلك ببناء فضاءات تعنى بالتربية الفنية، وكذلك استثمار وسائل الإعلام السمعي البصري المحفزة للطفل على التعلق بهذه المجالات، مع التأكيد على حث الآباء والمدرسين معا على متابعة مدى تأثر الأطفال بمشاهدتهم لمسرحية ما ، وتحفيزهم على عملية المتابعة والتحليل أيضا، ولعل هذا ما يدفعنا إلى تقديم بعض المقترحات التي من شأنها تغيير واقع النقد المسرحي في الجزائر وتجاوز الكثير من إشكالاته.

4-مقترحات :

لعل ما يمكن الركون إليه في الأخير هو تقديم جملة من المقترحات من شأنها المساهمة في تحسين واقع تعليم المسرح ونقده في الجزائر، نلخصها في النقاط الآتية:

1- إدماج تعليم الفنون في المراحل المدرسية المتعاقبة (ابتدائي- متوسط، ثانوي) وتخصيص فضاءات داخل المؤسسات التعليمية لممارسة هذه الفنون.

2- الحرص على دعم المواهب وتشجيعها، عن طريق تكاثف جهود الأسرة والمدرسة من خلال المتابعة الدائمة والمستمرة التي من شأنها ترسيخ الرغبة في صقل الموهبة وإتقانها.

3- توظيف متخصصين في الفنون داخل المؤسسات التعليمية، مع مراعاة الخبرة والتخصص في تعيين المشرفين على التظاهرات الثقافية المدرسية والجامعية.

4- تعميم الأقسام المتخصصة في الفنون الدرامية في مختلف الجامعات الجزائرية، وفي هذا السياق نشير إلى أن ثمة توجه محمود في إطار توسيع الجامعات صوب فتح المعاهد والأقسام المتخصصة ومن ذلك مثلا ما حدث هذه السنة على مستوى جامعة قسنطينة3، حيث فتحت كلية للفنون والثقافة ، وهي الكلية الرائدة على مستوى الشرق الجزائري التي تخصص فقط لتعليم الفنون ، ستتولى على المدى البعيد تغطية النقص الكبير في التكوين، كما ستتولى الإشراف على النشاطات الثقافية التي تنظمها جامعات قسنطينة بفروعها المتعددة وتأطيرها، فهذه الكلية ترسم آفاقا مستقبلية تبشر بالتغيير صوب الأفضل.

5- ضرورة الإخلاص للنص المسرحي الجزائري بالدراسة والنقد والتحليل، من خلال ربط الجامعة بالمسرح الوطني والمسارح الجهوية ، والحرص على مواكبة النصوص المسرحية والعروض أيضا بالنقد الأكاديمي الفاعل في إطار مشاريع التكوين في الماستر أو الدكتوراه ، أو من خلال فرق البحث المتعددة.

6- الحرص على تطوير المناهج الدراسية والمقررات عن طريق الاستفادة من التجارب العربية والعالمية في مجال المسرح، والعمل على تنظيم دورات تدريبية ومؤتمرات وندوات من شأنها تفعيل عملية التكوين، وتحقيق التفاعل بين التجارب المتعددة.

7- الحرص على ضرورة فتح الجامعة على المجتمع ، من خلال إدماج التنشيط ضمن مشاريع التكوين، الأمر الذي سيتيح للطلبة إمكانية متابعة تظاهرات ثقافية واكتساب خبرات ميدانية يمكنهم استثمارها في مجال البحث، أوفي مجال العمل لاحقا.

الإحالات والهوامش:

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط5، 2007م ، ص 301.

[2] – عز الدين بونيت: مقدمات في الأدب والنقد ، حلول تربوية ، مراكش ، 1998، ص 37.

[3] – صورية غجاتي : النقد المسرحي في الجزائر ،أطروحة دكتوراه ، إشراف الأستاذ الدكتور : عبد الله حمادي ، قسم الآداب واللغة العربية ، كلية الآداب واللغات جامعة قسنطينة 1، 2012-2013، ص 180.

[4] – ماري إلياس ، وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 1997م ، ص 501.

[5] – حميد اتباتو: الرهانات النظرية في الممارسة النقدية المسرحية المغربية من مناصرة التأصيل المسرحي إلى إنتاج المعرفة العلمية ، مقال ضمن كتاب :النقد المسرحي المعاصر الإشكالات والممارسات والتحديات ، أعمال المهرجان الوطني السادس للمسرح المحترف، وزارة الثقافة ، الجزائر ، أيام 28-30ماي 2011م، ص81-82.

[6] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

[7] – كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة :إبراهيم حمادة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1، 2006م، ص 712.

[8] – مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ، ص 121-122.

[9] – للتوسع ينظر : صورية غجاتي : المرجع السابق ، ص 183.

[10] – ورد في : أحمد زلط : مدخل إلى علوم المسرح – دراسة أدبية فنية ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1، 2001م، ص 129.

[11] – عبد الله أبوهيف: التأسيس – مقالات في المسرح السوري ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979م، ص 69.

[12] – بول شاؤول : المسرح العربي الحديث1976–1989، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، ص 133–134.

[13] – وللتمثيل نذكر : الدراسة التي أنجزتها الباحثة " تسعديت آيت حمودي" حول: "أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم "، وكذلك الدراسة التي قدمتها الباحثة "ليلى بن عائشة "حول " التجريب في مسرح السيد حافظ" ..وللتوسع ينظر: عز الدين جلاوجي: ملامح النقد المسرحي في الجزائر بين هاجس التأريخ وتأرجح المنهج، مقال ورد ضمن كتاب: النقد المسرحي المعاصر الإشكالات والممارسات والتحديات ، ص 55.

[14] – عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2005م ، ص 134.

[15] – لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم –النظرية والتطبيق ، دار الراية للنشر والتوزيع عمان ،الأردن، ط1،2008م، ص 16.

[16] – مصطفى كاتب: التكوين المسرحي في الجزائر، ضمن كتاب: مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري– مقالات وكتابات غير منشورة، إعداد وترجمة: مخلوف بوكروح والشريف الأدرع، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر ، 2012م، ص 64.

[17] – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[18] – لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات: المرجع السابق، ص 39.

[19] – أسس هذا القسم سنة 1987م، وكان يسمى قسم "النقد والأدب التمثيلي"، لكنه كان يعرف بين الطلبة والباحثين بقسم "المسرح" ، ومع الهيكلة الجديدة للكليات أنشأت "كلية الآداب واللغات والفنون" ، وشملت من بين أقسامها هذا القسم الذي يعرف بقسم " الفنون الدرامية".

[20] – صورية غجاتي : المرجع السابق، ص 212.

[21] – حوار أجري مع الباحثة على هامش فعاليات مهرجان المبدعات العربيات بمدينة "سوسة" التونسية، جريدة المستقبل، لبنان،ع 2334 ، الجمعة 14 تموز 1006، ص21.

[22] – حبيب بوخليفة : واقع الفن المسرحي في المؤسسات التعليمية ، مجلة المهرجان الوطني للمسرح الجامعي ، ط8 مدينة الشلف الجزائر، 24–30ماي 2012م، ص 13.

عقبات منهجية أمام نقد المسرح المغاربي

د. جمال بلعربي

مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية ــ الجزائر

ملخص:

يعتمد تصورنا للمسرح المغاربي على مجموعة من المسلمات تراكمت مع السنوات في ظروف اجتماعية وسياسية وإيديولوجية معينة وهي الآن تؤثر على أي خطاب نقدي يكون موضوعه هذا المسرح. وتتعلق تلك التصورات بوجود المسرح المغاربي أساسا وبتاريخه وعلاقته بالحياة الاجتماعية المغاربية وبالتاريخ الثقافي لهذه المنطقة. كما تتعلق بنشأة (أو دخول) تقاليد العرض المسرحي وتقاليد الكتابة الدرامية إليها، وبالسياق السياسي والإيديولوجي المرافق له وما رسخه ذلك السياق من قيم وأفكار ومفاهيم صارت تبدو الآن وكأنها من المعطيات البديهية للمسرح.

في الجهة المقابلة يحاول النقد أن يكون منهجيا واحترافيا، يعني مطابقا للضوابط المهنية التي تحددها الأطر الأكاديمية والعلمية والإعلامية للمجتمعات الأصلية التي جاءت منها التقاليد المسرحية إلى المنطقة المغاربية.

تطرح مثل هذه المفارقة سؤالا حقيقيا حول شرعية محاولة توطين ظاهرة ثقافية إغريقية في مجتمعات عاشت تاريخا مغايرا للمركزية الإغريقية بكل تفاصيلها، وعلى جميع مستويات ومجالات الحياة، وفي الوقت نفسه، صعوبة البحث عن أدوات نقدية، لا يسمح العلم بأن تكون إلا عالمية وموضوعية واحترافية.

أمام هذه المفارقة – المأزق، نحاول أن نرصد بعض العقبات المنهجية التي تعترض طريق من ينتج الخطاب النقدي المتمحور حول الممارسة المسرحية في منطقة المغرب العربي، وحول الخطاب النقدي نفسه، ونركز على التجربة الجزائرية بشكل خاص بحكم اطلاعنا عليها عن كثب. فالنقد من المفترض، حسب تجارب النقد المسرحي في العالم، أن يتمثل في إنتاج خطاب عالم يتشكل من خلال منظومة ثقافية ومنظومة قيم اجتماعية ومفاهيم وتصورات جمالية، ويرصد تجربة جمالية وفنية وخطابا يتضمنه العمل المسرحي، ينتج أفكارا وقيمة فنية وجمالية ومضمونا سياسيا وفكريا، مما يدل على صعوبة مهمة الناقد المسرحي الذي ينتج خطابه النقدي في مجتمع لا يوفر له الأرضية الفنية والثقافية لأداء مهمته. ومن هنا نجد مبررات سؤالنا في هذا البحث ونجد مبررا لتسليط الضوء على العقبات المنهجية المعطلة للنقد المسرحي.

مقدمة:

تعترض النقد المسرحي في منطقة المغرب العربي مجموعة من العقبات المنهجية ليست ناتجة عن قلة احترافية من ينتج هذا النوع من الخطابات أو عن مواقف ذاتية مسبقة لديه بقدر ما تنتج عن المفاهيم والتصورات التي تتعلق بالنشاط المسرحي وبتاريخ التجربة المسرحية وظروف نشأتها وتطورها وما شكله المسرح في المغرب العربي من علاقة بالجمهور وبمختلف مؤسسات المجتمع. وعلى المستوى العملي والتطبيقي، عندما نتجاهل هذه العقبات، سيكون تلقينا لذلك الخطاب النقدي محفوفا بما يسمى في علوم الإعلام والاتصال بالتشويش. فنحن في كثير من الحالات ننطلق في ذلك التلقي من مجموعة من المسلمات المتناقضة، تماما مثلما ينطلق منتج الخطاب النقدي حول المسرح المغاربي من مجموعة من التصورات والمفاهيم المتناقضة فيما بينها والمتضادة مع تاريخ وواقع التجربة المسرحية في هذه المنطقة. سنحاول في هذه الفقرات أن نسلط الضوء على أهم تلك العقبات ونطرح ما يعبر عنها من الأسئلة كما نحاول مناقشة آليات تأثيرها على خطاب النقد المسرحي. وسوف نجتهد لنجعل المناقشة تتمفصل كالتالي:

- مفارقة تاريخ المسرح المغاربي
- نشأة مرتبطة بعقدة الاستعمار وغموض مفهوم الاستقلال
- أنساق اجتماعية لا تتسع لثقافة العرض المفتوح

– نظريات فنية غائبة وعقائديات مصطنعة

– بين التعليقات الصحفية السطحية والبحث الأكاديمي المتعالي

1– العقبة الأولى: مفارقة تاريخ المسرح المغاربي

يحاول المؤرخون للمسرح في المغرب العربي أن يجدوا له أبعد ما يستطيعون من الجذور في التراث العربي الإسلامي في هذه المنطقة (Badri, 1970)، كمحاولة العثور على بعض مظاهر العرض أو التمثيل أو الفرجة أو الدراما، في بعض الممارسات الشعبية من احتفالات دينية وطقوس وموروثات شعبية مختلفة، أو في عرائس الغراغوز أو في حلقات الحكواتي والبراح في الأسواق والأعياد وغيرها (ألكساندوفنا، 1981). أو ربما البحث عن شيء من الحوار الدرامي في القصائد العربية القديمة.. الخ. ونعتقد أن البحث في ذلك الاتجاه ليس خصبا بقدر خصوبة الجذور التي يمكن أن يقدمها التاريخ الروماني لشعوب الضفة الجنوبية من البحر المتوسط، وما تزخر به هذه المنطقة من آثار لمسارح ما تزال شاهدة على أن المسرح لم يكن أبدا غريبا على هذه الديار. ويمكن بسهولة أن نستنتج الخلفية الإيديولوجية لمثل هذا الانتقاء. فلا أحد ينكر على المسرح تاريخه الإغريقي والروماني ومع ذلك نجد من المؤرخين من يسعى ليجد أصولا للتعبير المسرحي في بعض التعابير والاحتفالات الشعبية وكأن تاريخ مسرح ما يمكن أن يكون وضيعا إذا كان ذا أصل إغريقي روماني. ولذلك من الصعب أن نجد أساسا علميا لمثل هذا التأريخ.

إن البحث عن التاريخ المسرحي خارج المحور الإغريقي الأوروبي المعاصر هو بحث يخلط بين تاريخ المسرح، تاريخ الدراما، وتاريخ التعابير الشعبية الاستعراضية. ألا يجب أن نميز بوضوح بين المسرح كفن بوجهين: وجه أدبي درامي ووجه تعبيري جسدي، من جهة، وبين التعابير الاستعراضية الفلكلورية، من الجهة الأخرى؟ لعل تلك التعابير تحمل بعضا من سمات المسرح لكنه من غير العلمي أن نعتبرها أصلا لأي مسرح لدينا حتى وإن كانت في بعض الأحيان قد ساهمت في إثراء التجربة المحلية وإضفاء بعض من السمات الخاصة بمجتمعات المنطقة (Roth, 1967). وليس هناك ما يمنع من أن يستثمر المسرحيون كل ما تتوفر عليه مجتمعاتهم وكل ما تخزنه الذاكرة الجماعية لشعوبهم من تعابير وعلامات يمكن أن تثري التجربة المسرحية وتجعلها متأصلة في مناخها الاجتماعي[1].

يمكننا أن نعتبر ما يسمى بالحلقة أو غيرها من المسميات[2] في تاريخ المغرب العربي بعضا من أصول التعبير المشهدي في هذه المنطقة، لكن من الصعب جدا أن نثبت بأن ذلك التعبير هو الذي تطور إلى فن مسرحي عندنا.

كما يمكن أن نعتبر ألعاب عرائس القراقوز في بعض المدن العربية والإسلامية، مثل تونس، تعابير قديمة ذات شكل تمثيلي ما، لكننا مع ذلك لا نعتبر المسرح العربي اليوم قد نتج عن تطور تلك التعابير. فالمسرح في الأقطار العربية، بما فيها أقطار المغرب العربي قد جاء من أوروبا، إذ "يتفق جل الباحثين على أن المسرح بالمفهوم الحديث، أي باعتباره نوعا أدبيا، و فنا له أصوله و قواعده المتعارف عليها، ظهر في الأدب العربي حديثا، و ذلك بعد اتصال العالم العربي بالحضارة الغربية."[3] إنه مسرح تأسس في اليونان القديمة وازدهر في عهد الإمبراطورية الرومانية وانتقل إلى كامل أقطار أوروبا وشمال إفريقيا القديم، ثم انتقل من جديد إلى المغرب العربي مع الحملات الاستعمارية. ونعتقد أن تاريخنا المسرحي المعاصر يبدأ مع التجارب الفكاهية الأولى التي قام بها فنانون مغاربيون مع بداية القرن الماضي في الهوامش التي أتاحها النظام الاستعماري للأهالي، داخل مؤسساته القافية والإعلامية أو في الأحياء الشعبية التي يقطنها الأهالي.

ليس مهما في هذا السياق إذا كان المسرح قد تأسس في منطقتنا منسجما مع الخطاب الاستعماري أو مناهضا له، بل إننا هنا نهتم فقط بالانتباه إلى طبيعة ذلك الانتقال وما سينجم عنه من خصوصيات تتعلق بالخطاب الناقد للتعبير المسرحي.

---

[1] – استثمرت تجارب ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة المصادر الشعبية بصورة واضحة وبروح إبداعية عالية كما كانت تجارب محي الدين بشتارزي في محاولة تقريب المسرح العالمي إلى الأنساق الثقافية المحلية باللغة الأهمية من أجل تأسيس المسرح الجزائري.

[2] – "لقد شهدت الجزائر في القرن التاسع عشر أشكالا تمثيلية محلية، إلى جانب القصص الشعبي الذي كان يتم عن طريق الحلقة و الشعراء المداحين في الأسواق. و كان لهذه الأشكال التمثيلية تقنياتها و قواعدها الخاصة التي أخذت تتكامل عبر التطور التاريخي" (العيد ميرات, « الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية ». مجلة إنسانيات، مركز البحوث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافة. وهران، عدد 12 سنة 2000.)

[3] – العيد ميرات, « الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري دراسة في الأشكال التراثية ». مجلة إنسانيات، مركز البحوث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافة. وهران، عدد 12 سنة 2000.

من الجهة المقابلة نجد الكثير من مدن المغرب العربي القديمة والتي ما تزال آثارها شاهدة، رغم عبث القرون، على احتضانها للنشاط المسرحي ذي العلاقة الحيوية والعضوية بالمجتمع منذ البدايات الأولى لهذا الفن في التاريخ البشري، لكننا رغم ذلك نتجاهلها. ورغم ذلك أيضا لا نعتقد أن شعوب تلك القرون قد أبيدت وانقطع اتصالها مع ما لحقها من العطاء الحضاري، بل إننا لنلاحظ بقاء الكثير من السلوكات مستمرة منذ تلك الأزمنة إلى اليوم بين شعوب المغرب العربي، تظهر من خلال بعض العادات والتقاليد، والتي تثبت أن التواصل الحضاري لم ينقطع، وربما نستطيع يوما أن نبحث في تاريخ تجاربنا المسرحية عن خيوط تربطنا ببقية الحضارات وتؤكد على انتمائنا للإنسانية بدلا من البحث عن ما يؤكد اختلافنا في كل شيء عن الغير، ومخالفتنا له، كتعبير عن استقلال هووي لكثرة ما نخاف عليه صرنا نقزمه ونخنقه ونفرغه من معناه.

2- نشأة مرتبطة بعقدة الاستعمار وغموض مفهوم الاستقلال

لا يمكن أن نتنكر لارتباط تاريخ المسرح المغاربي المعاصر بمرحلة الاستعمار. فلقد ظهرت المسرحيات المغاربية الأولى بعد خضوع أقطار المنطقة للاستعمار الفرنسي والإيطالي والإسباني. وكانت المسارح فضاءات خاصة بالمعمرين وأصدقائهم وكان الكتاب معمرون وكانت المواضيع والمواقف وكل تفاصيل تلك التجربة امتدادا للنشاط المسرحي في المجتمعات الأصلية للمعمرين.

لذلك كان المسرح إلى جانب السينما وأحيانا حتى المؤسسة التعليمية والاستشفائية وغيرها من مؤسسات المجتمع، من رموز الاستعمار التي كان رفضها يمثل شكلا من أشكال رفض الأهالي للاستعمار ومقاومته. وبطبيعة الحال جاءت بعد ذلك مرحلة تغير فيها موقف الأهالي والقيادات السياسية الناشئة، تجاه تلك الرموز، لتتحول على أيديهم إلى أدوات تستعمل لمقاومة الاستعمار. لكن هذا لم يمنع من أن صفتها الاجتماعية كانت تتشكل بمنطق غير منطق القيادات السياسية والمثقفين. فعلى المستوى الشعبي كانت مؤسسة المسرح كغيرها من مؤسسات الاستعمار، تتشكل صفتها الاجتماعية ضمن هامش "الانحراف" المقترن بسلوكات أخرى جاء بها الاستعمار، مثل تناول الخمور وخروج المرأة إلى المراقص والشواطئ .. وغيرها من السلوكات التي كانت تشكل مصدر استفزاز لمجتمعات الأهالي التقليدية وتبني جدارا من الرفض المتبادل بين المجتمعين والثقافتين. وفي أحسن الأحوال، كانت صفتها الاجتماعية تتشكل خارج أنساق المجتمع التقليدي.

أكثر من ذلك، فقد استعملت الفضاءات المسرحية وسيلة دعائية للمشروع الاستعماري، وعمل الاستعمار على مضايقة الفضاءات التي كان يستعملها الجزائريون لأنتاج خطاب غير متفق مع الإيديولوجية الاستعمارية، وهذا ما يؤكده مؤرخوا المسرح الجزائري، وبذلك لم يكن في الإمكان أن تندمج هذه المؤسسة في المجتمع المغاربي، فبقيت غريبة عنه، ومنافية لمنظومة قيمه، ومعادية لأفراده وخصوصياتهم. وكان تواجد المواطنين المغاربيين داخل تلك المؤسسات محدودا وهامشيا، في شكل عمال يدويين وكومبارس، وكانت الحالات القليلة التي ظهر فيها مسرحيون من أبناء المغرب العربي تتمثل في أدوار فكاهية ساخرة. وربما تعتبر حملة "الحركة من أجل الشباب وتربية المجتمع" التي أنشأتها الإدارة الاستعمارية سنة 1953 بهدف تعزيز وتقوية سياسة الإدماج، بفتح مجالات التعبير للجزائريين وتوجيهها قد سمحت بتكوين مجموعة من الفرق المسرحية وتكوين عدد مهم من الفنانين سوف ينشطون المسرح الجزائري بعد الاستقلال (Hammoumi, 2000).

بعد استقلال أقطار المغرب العربي ونشأة دول ما بعد الاستعمار، حاولت الحكومات توجيه النشاط المسرحي وجعله يخدم مشاريعها السياسية وخياراتها الإيديولوجية فكانت النتيجة أن تم إلحاق النشاط المسرحي في الجزائر بالمشروع الاشتراكي وتحول المسرح المغربي إلى هامش من المعارضة السياسية، لكن في جميع الحالات اقتصر ذلك النشاط على مساحات ضيقة ولم يجد سبيلا للاقتراب من الجماهير أو ليرتقي إلى مستوى التقليد الراسخ في حياة سكان المنطقة، ولا حتى الطبقات الميسورة من هؤلاء السكان. لكن تونس عرفت تجربة المسرح خارج الإطار الحكومي منذ الستينات ولعل ذلك ما يفسر تحرر التجربة التونسية من قبضة التوجيه الإيديولوجي.

ليس من تقاليد سكان هذه المنطقة أن تعتبر اقتطاع تذاكر المسرح من التصرفات العادية في الحياة اليومية والمقترنة بأفراحهم واحتفالاتهم كما يحدث في البلاد التي يشكل المسرح جانبا أساسيا من حياتها الثقافية. بل على العكس من ذلك، كثيرا ما يعتبر العامة من الناس، والخاصة أحيانا، ارتياد المسارح سلوكا منحلا. بل ويعتبرون العمل بمهن التمثيل والرقص على المسرح سلوكا منحرفا يفسد علاقة الفنان بأسرته وعائلته. وإذا كان واقع الحال قد شهد بعض التغيير خلال العشريات الأخيرة فإن التصورات التي تشكل أساس التجربة المسرحية ومنطلق إنتاج الخطاب النقدي، في اعتقادنا، لم تتغير.

الخلاص الوحيد الذي وجدته هذه التجربة أمام مثل هذا المأزق: بين فن غريب لا مكان له في البنية الاجتماعية بالمفهوم الرسمي وحسب منظومة الخطابات الثقافية المشكلة للوعي الاجتماعي، وبين تجارب، على تواضعها، قد سجلت حضورها في الواقع وحاولت المؤسسة السياسية أن تستخدمها، وكان ذلك الخلاص هو الفكاهة. بحيث أصبح مفهوم المسرح في بداياته بالمغرب العربي يعني العرض الفكاهي، وليس أدل على ذلك من رد الفعل الجماهيري الواسع والرافض للعروض المسرحية الدرامية والتاريخية الخالية من الفكاهة[4].

3- أنساق اجتماعية لا تتسع لثقافة العرض المفتوح

إن مثل تلك النشأة قد استندت إلى ما أصبحت تتميز به مجتمعات المغرب العربي من أنساق ثقافية مغايرة للأنساق الثقافية للمجتمعات الاستعمارية، أو المجتمعات الأوروبية التي حدث معها ذلك اللقاء الصدامي فاتخذت فيه صفة الاستعمار ودوره؛ ومغايرة للأنساق الثقافية للمجتمعات القديمة التي سكنت المغرب العربي قبل الفتح الإسلامي وقبل انتشار الثقافة العربية. ففي مجتمعات المغرب العربي كما نعرفه حاليا، ومذ اندماجه في مجال الثقافة العربية الإسلامية، لا توجد تقاليد للعرض الفني العمومي المنظم بالقوانين والأعراف وتقاليد السكان؛ عرض يعتمد على نص أدبي خيالي يؤديه ممثلون محترفون ويقبل الناس عليه ويدفعون أموالا مقابل مشاهدته في سياق احتفالي منسجم مع المجتمع. لا يوجد مثل هذا التقليد كما هو معروف في شكله الأوروبي ولا في أشكال قريبة الشبه منه.

لقد أصبحت لدينا مسارح خاصة بالمناسبات الرسمية، تقدم عروضا مسرحية في غالب الأحيان يكتبها، أو "يقتبسها"، أعضاء الفرقة أنفسهم كتابة جماعية ارتجالية، أو يكتبها هواة يمارسون مهن أخرى ويكتبون المسرح كنشاط إضافي لا يستطيع أن يوفر لهم مصدر عيش منتظم ومستقر. وتلك المسارح تشغل ممثلين بقيت المؤسسات والمصالح العمومية عاجزة عن إيجاد "الصيغ المناسبة" للتكفل بهم مهنيا واجتماعيا. لدينا مسارح موروثة عن الفترة الاستعمارية وأخرى بنيت حديثا تقليدا لها، وهي في جميع الحالات تمثل ظاهرة غرائبية في مجتمعاتنا، حيث تستعمل للاستغلال السياسي الحزبي أو تستعمل فقط لتبرير وجودها، بتنظيم بعض النشاطات الثقافية المتواضعة والتي تشكو دائما قلة الإمكانيات وقلة الاحترافية وتؤكد أنها لم تحقق بعد وجودا وظيفيا أو عضويا في النسيج الاجتماعي.

إن الأجواء الاحتفالية الجماعية في مجتمعاتنا تتمثل في الأعراس والشعائر والأعياد الدينية بصورة تقليدية ويمكن أن نضيف إليها الآن التظاهرات الانتخابية والتظاهرات الرياضية، لكنها لا تحتوي على عرض منظم يمكن أن نعتبره مشابها للعرض المسرحي ولو في بعض أوجهه. وتلك النشاطات ارتجالية وواقعية ومرتبطة دائما بنشاطات حياتية أخرى، وليست تمثيلية أو خيالية ناهيك هن كونها غير درامية ولا تدخل تحت مفهوم العرض.

في بعض المدن يعتبر ارتياد قاعات المسرح لمشاهدة الأفلام السينمائية أو المسرحية أو الغنائية، كما أسلفنا الذكر، سلوكا منحرفا، وفي بعض السياقات العقائدية يعتبر حراما، وربما تفتح بعض الهوامش من وجهة النظر هذه، ولكن بتوجيه إيديولوجي شديد التطرف. فكيف يمكن أن نتحدث عن خطاب ناقد للمسرح في مثل هذا السياق الاجتماعي الثقافي.

نتيجة لذلك يمر العام، بل الأعوام، على مدننا ولا تشهد عرضا مسرحيا واحدا. وتتركز النشاطات المسرحية القلية والمتواضعة بجميع المقاييس، في عدد قليل من المدن وكل ما تنجزه يعود الفضل فيه إلى مبادرات بعض الأفراد، يقدمون التضحيات فقط لكي يبقى المسرح موجودا وكثيرا ما يختفي النشاط المسرحي باختفائهم.

مثل هذا المسرح لا يمكن أن يخضع لأية برتوكولات نقدية خاصة بالمسرح المحترف، لأنه بكل بساطة يتوفر على جميع مواصفات مسرح الهواة، فقد نشأ مسرحا هاويا. وحتى حين ترعاه الإدارة العمومية وتوفر لعماله رواتب، سيبقى يحمل مواصفات مسرح الهواة المدعم. لأن المسرح المحترف شبكة متكاملة من المؤسسات والمهن والحرف والوظائف، آخر حلقة فيها هو شباك التذاكر الذي يتيح للمتفرج مقعدا للمشاهدة. إن وجود المسرح في المغرب العربي رهين الإرادات الفردية لأشخاص تأثروا بالمسرح الأوروبي (Hammouni, 2000) وهم يضحون من أجل أن يستمر نشاطهم المسرحي، ورهين إرادة الإدارات العمومية التي تقرر أن يوجد ذلك المقدار من النشاط المسرحي المتمثل في بعض العروض وبعض المهرجانات وأحيانا الجوائز، إلى جانب بعض المعاهد المتواضعة لتخريج المسرحيين من مختلف المهن. وكثيرا ما كانت العوامل العقائدية تؤثر سلبا على مثل تلك الإرادة (أزراج، 2013).

4- نظريات فنية غائبة وعقائديات مصطنعة

[4]- لعل الرفض الذي قوبلت به مسرحيات الطاهر علي الشريف في بداية العشرينات من القرن الماضي بالجزائر، لم يكن بسبب استعمال العربية الفصحى فقط، ويمكن إرجاعه كذلك إلى الطابع الدرامي.

نشأ المسرح في المغرب العربي مجردا من أية نظرية فنية، فالتعابير الثقافية "الهاوية" لا تقوم على سند نظري أو جمالي ولا يمكن أن نخضعها للتقييم أو النقد وفق هذا المعيار. ويمكن أن نصفها بالساذجة أو العفوية وفي أحسن الحالات نعتبرها تجريبية. ولكن تزامنت هذه النشأة مع انتشار العقائديات الاشتراكية في الأوساط الثقافة المغاربية وخاصة مع توفر الظروف الاجتماعية المناسبة لانتشار بعض قيمها ومفاهيمها ولو بصورة سطحية في أوساط الجماهير الكادحة. كما أن ظروف وإمكانيات الهواة التي لم يجد المسرح في هذه المنطقة بديلا عنها، تتلاءم مع الخطاب المسرحي الاشتراكي وجمالياته، وبذلك تشكل المسرح في هذه المنطقة بجماليات وفنيات خاصة بمسرح الواقعية الاشتراكية لكن بتصور لدى الجماهير، وربما كثير من المسرحيين، على أنه الشكل الوحيد للتعبير المسرحي. وهذا ما يفسر هيمنة مجموعة معينة من السمات يشترك فيها الإنتاج المسرحي لأقطار المغرب العربي منذ الستينات من القرن الماضي، يمكن أن نحصرها في ما يلي:

– التأليف الدرامي: غياب الكاتب المسرحي أو المقتبس المحترف للأعمال المسرحية العالمية التي جرت عادة المسارح المغاربية على الاقتباس منها. فالكتابة إما أن يتناوب عليها أعضاء الفرقة أو يشاركون فيها جماعيا.

– لغة الكتابة المسرحية: تعاني المسارح المغاربية من مشكلة حقيقية مع لغة الكتابة المسرحية (مباركي، 2006). فهي تتخبط بين مجموعة خيارات منها خيار الكتابة باللغة الفرنسية لمسرحيات تتم بعد ذلك ترجمتها إلى العاميات؛ والكتابة بالعربية المعيارية أو الاقتباس (الترجمة) عنها وصياغة طبعة عامية للاستغلال المسرحي؛ والكتابة بما سمي في الجزائر، خلال السبعينات من القرن الماضي باللغة الثالثة، وهي عامية منقحة قليلا لتصبح أقرب إلى العربية المعيارية الهدف منها أن تكون مفهومة لدى أغلبية المواطنين الجزائريين؛ أو الكتابة بالعاميات واللهجات المحلية، مثلما فعل المسرحي كاتب ياسين في أعماله الأخيرة بعد أن كتب أعمالا باللغة الأهمية باللغة الفرنسية[5].

– مأزق مسرح الأدباء: حاول بعض الأدباء المغاربيين الإبداع في المسرح كنوع أدبي وسواء منهم الكتاب باللغة الفرنسية أو العربية، لكن مسرحهم يتوجه دائما للقارئ الفرنسي والأوروبي بصفة عامة ومن ينتمي إلى مجاله الثقافي والإبداعي من المثقفين والقراء المغاربيين. ولذلك من الصعب أن نحسم إذا كان هذا الإبداع الأدبي المسرحي من نتاج المجتمع المغاربي جراء احتكاكه بالثقافة الأوروبية أم هو نتاج المجتمع الأوروبي من النصوص المهاجرة إليه من مجتمعات ما بعد الاستعمار.

من جهة أخرى نجد بعض الأدباء باللغة العربية يكتبون إبداعات مسرحية لكنها لا تلقى اهتماما كبيرا من طرف المشتغلين في المسارح باستثناء بعض التجارب والتي تحولت إلى كتابة جماعية يشارك فيها المسرحيون مع الأدباء، وهؤلاء الأدباء في النهاية يوجهون إبداعاهم لقراء الأدب بالعربية المعيارية وليس إلى جمهور المسرح ونقاده.

يعني هذا أن الناقد المسرحي لا يستطيع أداء مهمته على هذه الأرض الملغمة، فهو في حاجة إلى أن يحسم المسرحيون قائمة طويلة من المشاكل المؤجلة منذ منتصف القرن الماضي لكي يستطيع إنتاج خطاب عالم يحمل أفكارا عقلانية وقيما واضحة ومواقف مؤسسة. إنه في حاجة إلى مسرح ذي لغة (بل لغات) محددة، ومؤلفين محترفين ومحددي المسؤولية تجاه أعمالهم وإلى إخراج مسرحي محترف متميز عن الكتابة الأدبية ومحدد المسؤولية.. إلخ. ويحتاج إلى تقاليد مشاهدة وتقاليد عرض وتسويق ونقد، فبدونها يتأكد من جديد أن المسرح المغاربي لم يبتعد كثيرا عن دائرة الهواية. ونحن نطرح هذه الصعوبة ونلح عليها لإدراكنا أن مقاربة المسرح نقدا لا تكون بالبروتكولات نفسها عندما يكون محترفا أو هاويا. فالجماليات تختلف بين الحالتين وتختلف النظريات مع اختلاف وسائل العمل والصفة الاجتماعية للنشاط المسرحي في حد ذاته.

5– بين التعليقات الصحفية السطحية والبحث الأكاديمي المتعالي

لم يحل الخطاب النقدي الموجه للمسرح المغاربي مشكلته مع أدواته، بسبب ما ذكرناه من العقبات، بل إننا نجد من الصعوبة بمكان أن يستطيع حلها. فذلك يتطلب مراجعة العديد من المسلمات التي انبنت عليها تصوراتنا للمسرح في مجتمعاتنا، وأولها ربما هو التمسك الهستيري والمنافي للواقع، بوجود مسرح مغاربي وبجذوره التاريخية العريقة، وكأن الحياة الاجتماعية، أو كأن صورتنا أمام الآخر، ناقصة بدون مسرح. تماما مثلما جرت بعض المحاولات خلال الستينات والسبعينات من القرن الماضي تهدف إلى "خلق" فن الباليه في الأقطار المغاربية من العدم، فقط لكي تصبح هذه الأقطار مشابهة ثقافيا وفنيا لأقطار الضفة الأخرى، فكانت التجربة فاشلة بكل المقاييس.

5- كان المرحوم رويشد يكتب مسرحياته بالعامية العاصمية وبحروف لاتينية.

إن ذلك الخطاب النقدي يتخبط بين حدين: التعليق الصحفي السطحي والمنتج في الغالب من طرف كتاب غير مؤهلين وغير متخصصين في النقد المسرحي، وبين البحث الأكاديمي المبتدئ والذي يتجاهل الخصوصيات التي أوردناها. وبين هذا وذاك درجات من الاجتهادات المتفاوتة التي لا تستطيع التخلص من قبضة هذه الثنائية.

التعليق الصحفي في هذا السياق لا يتوفر على أدوات تضمن له الموضوعية. فلا يتمتع منتج هذا الخطاب بالاستقرار المهني الذي يضمن له تحقيق تراكم لخبراته يجعله ينتقل تدريجيا إلى مستوى من الاحترافية. ولا يستند إلى خبرات سابقة توفر له تقاليد مهنية تعتمد على معيار الموضوعية، فهو على العكس من ذلك يمارس صحافة كل تجربتها المتواضعة متشكلة في سياقات نضالية، لمكافحة الاستعمار، ثم لمكافحة إيديولوجيا من أجل إيديولوجيا مضادة، ثم للتأسيس لعقائدية دينية جديدة، في إطار منظومات سياسية لم تسمح بتشكيل فضاء إعلامي مستقل. لذلك فإن الناقد المسرحي من هذه الفئة لا يستطيع أن يكون أكثر من معلق صحفي تخنقه الذاتية والإيديولوجيا، حتى وإن لم ينتبه إلى ذلك. ويعتمد في تعليقاته على خليط من المفاهيم والمعايير وأدوات التحليل، تتخللها الذاتية والأحكام المسبقة، وهي في أحسن الأحوال تأتي في شكل تقارير إخبارية موسعة.

في المقابل نجد الدارس الأكاديمي لا يتعامل مع المسرح كفن أساسه العرض، بل يقتصر على دراسة الأدب المسرحي. ويجري بحوثه وفق المناهج المكرسة في مجال الدراسات الأدبية وفي أحسن الأحوال يستعمل مناهج علم الاجتماع الأدبي أو الثقافي، ويمكن أن نلاحظ هنا أيضا هيمنة الخيار الإيديولوجي. فمثل هذا التوجه "العلمي" هو في الأساس توجه عقائدي وفق نظريات الواقعية الاشتراكية والتيارات المتفرعة عنها. إننا هنا أمام نقد أدبي بامتياز، ونقد أدبي اجتماعي. بمعنى أننا بعيدين تماما عن الخطاب النقدي حول المسرح كفن أساسه التمثيل على الخشبة.

استنتاج:

إن الناقد المسرحي المهتم بإنتاج خطاب ناقد لا يستند في بناء خطابه إلى خلفية تاريخية مجردة من العقائديات، بل إنه أمام إكراه حقيقي للتعاطف مع تجربة ذات تاريخ "متواضع" بالمقارنة مع التجارب الأوروبية، ذات المركزية الإغريقية اللاتينية، التي نشأ متأثرا بها، وفي الوقت نفسه أمام إكراه للتسليم بتاريخية تلك التجربة وأهميتها السياسية والفنية، رغم كل ما يمكن أن يلاحظ عليها من ضعف في الخبرة والاحترافية ووضوح الرؤى.

أما عندما يستند الناقد إلى الجمهور ورد فعله تجاه العروض المسرحية، كمعيار للتقييم، فإنه يجد الجمهور لا يتقبل المسرح غير الفكاهي. بل وهو لا يميز بين السكاتشات الساخرة والمرتجلة والمنتجة بأدوات الهواة والعرض المسرحي الفكاهي المحترف. كما أن الناقد نفسه، من أبناء هذه المجتمعات، في أغلب الأحيان يحتكم إلى سلم التقييم نفسه، ويخلط بين الفن المسرحي والعرض الفكاهي. ومن جهة أخرى نجد الاستغلال العقائدي لبعض المسارح المغاربية قد فرض عليها نمطية قتلتها جمودا، وتتمثل في جماليات الواقعية الاشتراكية وتفرعاتها التجريبية والارتجالية. وهذه التجربة هي الأخرى قد اعتمدت على بناء عروضها من خلال النكت والعبارات المثيرة للضحك التي تتكرر في الكلام الشعبي في فترة تصميم العرض وتقديمه. أي أنها هي الأخرى تعتمد على الأسلوب الفكاهي لضمان تلقي الجمهور، وتحقيق ما يمكن أن نسميه بـ"توصيل الخطاب التعبوي".

من الطبيعي إذن أن يتخذ المسرح في منطقة المغرب العربي في أغلب أحواله شكل مسرح الهواة، وأحيانا، يكون مسرح الهواة هو المصدر الوحيد لتزويد المسارح "المحترفة" بالمسرحيين من مختلف المهن. بل وقد تكون عروض الهواة في بعض الأحيان أكثر احترافية من عروض المحترفين. لقد حدث هذا بالنسبة للسينما والمسرح معا. مما يعني أنه مسرح في نهاية المطاف لا يبتعد كثيرا عن دائرة الهواية بما لها من بصمات تتركها على جمالياته ومواضيعه ورؤاه والإمكانيات التقنية المتاحة له بل وحتى علاقته بجمهوره.

زيادة على ذلك تبقى الأدوات المستعملة لإنتاج هذا الخطاب النقدي هي الأخرى موضوع تساؤل، وتمثل عقبة إضافية في طريق الناقد. ونعتقد أن ذلك ينجم عن الاختلال الأساسي والذي حاولنا توضيحه من خلال التطرق للعقبات المذكورة أعلاه، والمتمثل في عدم انسجام تصوراتنا ومفاهيمنا حول المسرح في مجتمع يتعامل معه على أنه ظاهرة غير أصيلة في نسيجه ويسعى إلى أن يجد له مرتكزات تاريخية ولو بشكل مصطنع. فالخطاب النقدي في النهاية هو المجال الأكثر وضوحا والأكثر شرعية لطرح أسئلة المسرح المغاربي ومناقشتها. لكنه للأسف لا يطرح أسئلته الأساسية.

المراجع:

- طالب الابراهيمي، أحمد. من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، تر. حنفي بن عيسى. الجزائر، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع 1972.
- أزراج، عمر. المسرح الجزائري اليوم.. رحلة البحث عن هويته.جريدة العرب، لندن، عدد: 9368 – ليوم 2013/11/03.
- بورايو، عبد الحميد . القصص الشعبي في منطقة بسكرة. رسالة ماجستير. جامعة القاهرة، 1978.
- د.سلمان قطاية ، المسرح العربي ..من أين إلى أين ، منشورات – اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1972.

- تمارا الكسانروفا بوتنتسيفا. ألف عام وعام على المسرح العربي، تر. توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت 1981.
- لانداو، يعقوب.– دراسات في المسرح و السينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب1972.
- مباركي، بوعلام. لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية. مجلة حوليات التراث. جامعة مستغانم، عدد 06 سنة 2006.
- مرتاض، عبد المالك. فنون النثر. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1983.

- ARNANDIES, Fernand. Histoire de L'opéra d'Alger. Alger, Ed N. Heintz 1941.
- BACHTARZI, Mahieddine. Mémoires . Alger, S.N.E.D. 1969.
- Hammoumi, Ahmed. Un regard sur le théatre en Algérie. In « l'Algérie histoire, société et culture. Casbah, Alger 2000.
- ROTH, Arlette. Le théâtre Algérien de langue Dialectale. Paris, Maspero 1967.

نقد الآليات النقدية في الدراسات الأكاديمية
(دراسة على رسائل الماجستير في مسرح الطفل)

عياد زويرة
المركز الجامعي – غليزان

المداخلة :

أغلب التقدير أن النقد الذي يعنى بمسرح الطفل غير قادر على الإلمام بنصوصه وعروضه إلماما يصل إلى العمق، وإنمـــا – برأيي– هو مجرد تلفيقات من هنا ومن هناك، لا يزال يعتمد منهج : الإسقاط، وليّ النص، والمحاكاة النقدية للأجنـــاس الأدبيـــة الأخراة، مع مجاراة أحكامها

فأما الإسقاط فيتمثل في ذاك الإنزال، إنزال كم هائل من الآليات النقدية لنظرية ما، على خريطة نص أو عرض مسرحي، ثم البحـــث والتقيب على ما يعطي للنص شرعية الانتساب للنظرية، حتى لو كـــان التوافـــق بينهمـــا قائمـــا علـــى جزئيـــة مـــن الجزئيـــات.

- وأما ليّ النص، ففي حمل النص على نظرية من النظريات، على جهة التأويل والتقويل، مع مـــا نعلـــم مـــن أن الأحكـــام المتوصـــــــــل إليهـــــــــا ســـــــــيكون فيهـــــــــا إجحـــــــــاف وتعـــــــــسف.
- وعن المحاكاة فيظهر في تلبيس النص المسرحي أحكاما نقدية، تم التوصل إليها في أجناس أدبية أخرى نحو : الروايـــة أو القصة أو الشعر ... ومن ثمة محاولة إلصاق النتائج بتمامها على الجنس المسرحي، مع تغييـــر يمـــس اســـتبدال الروايـــة بالمسرحية، والقصة بالدراما... وهكذا ؟؟؟

وأيًا كان الأمر، فإن النقد في مسرح الطفل لم يفطم بعد من آليات النقد المسرحي المخصص للكبار، بل لا يزال الأول يستمد مرجعيته من الثاني، ولا يـــزال تعايـــشهما فـــي كنـــف واحـــد، بـــل لا زالا يعيـــشان معـــا فـــي فلـــك موحـــد.

ودعْ عنك ما تطالعنا به دور النشر كل يوم، عن كتب نقدية جديدة في مسرح الطفل، فإنه حين تفحصها نجد أنهـــا تؤصـــل لمكونات النص والعرض المسرحيين من كتاب فن الشعر ومثله، مما تناول بالدرس والتحليل نظريات المـــسرح الموجـــه بالخصوص إلى عالم الكبار، ثم تسقط الآليات تلك على مسرح الطفولة.

وعليه، لعلي أخلص بعدُ إلى هذه المحاولة، التي من شأنها أن تعاود النظر في الآليات النقدية الموجهة لمسرح الصغار، وتـــــــــشكيلها انطلاقـــــــــا مـــــــــنْ:

-علـــــــــم نفـــــــــس النمـــــــــو عنـــــــــد الطفـــــــــل
-علم النفس التربوي

- الثقافـــــة المـــــسرحية (إدراك مكونـــــات الـــــنص/العـــــرض فـــــي مـــــسرح الطفـــــل)

– الإلمـــــام بالمنـــــاهج النقديـــــة (تحليـــــل المـــــضمون، التحليـــــل النفـــــسي لـــــلأدب، الفني والجمالي، الشعري، الاجتماعي ...

***

تمهيد :

إن النقد المسرحي نشأ نشأة معيارية، تكاد نسبتها تكون مطلقة، وسبب ذلك أنه قام ونهض على مرجعيات في غاية الدقة والتوصـيف للأعمال الأدبية والفنية، نحو كتابي فن الشعر لأرسطو وهوراس، اللذين اعتمدا حتى فترات متأخرة مقياسا للجودة وللصنعة الدرامية.

وقد أكسبهما شرف هذا البقاء والاعتماد، الغاية التي نشأ من أجلها، إذ كان يهدف إلى توجيه المنتوج المسرحي نحو القيم والفـضيلة، ولعل من يطالع كتاب " فن الشعر" لأرسطو يلاحظ مدى العناية بالموضوع وبالشخصية، ويجد ظل اليد الناقدة والمرشـدة فـي إدارة وتحريك فن الدراما عندما يأخذ شكل الملهاة.

وبقي الحال على ما هو عليه حتى ظهور علم الجمال، الذي وسع من أفق النقد المسرحي، وقلل من تعاطيه المطلق للقاعدة، إلى تبني مبدأ جديد ظل يعرف بنسبية المعيار.[1]

ومع التطور الذي شهدته البشرية في مختلف علومها الإنسانية، تشكل النقد المسرحي من جديد، وصار يساير سياق كل فن مستحدث، فكان المنتوج الدرامي يدرس تبعا لسياقاته الاجتماعية أو النفسية أو التاريخية أو الأدبية ... وهكذا

ومع مطلع القرن الـعشرين، واكب النقد المسرحي مناهج البحث، و" اكتسب تسميات خاصة ترتبط بالمنهج المعتمد في التحليل: النقد النفسي، الاجتماعي، البنيوي، السيميولوجي، التلقي، الدراماتولوجي" [2]

01 –علم نفس الطفل : ولماذا ؟

هو علم يعرفنا بالطفل وبمراحله العمرية المتتابعة، ويقف عند خصائص كل مرحلة نمائية، مستعرضا مظاهر نموها الجسمي والحركي والحسي والمعرفي والانفعالي والاجتماعي ... فضلا عن ذكره للمشكلات السلوكية التي تمر بها الطفولة، مع التنويه بمسبباتها، وطرق الوقاية والعلاج منها .

والطفل على ثلاث مراحل:

- مرحلة الطفولة المبكرة
- ومرحلة الطفولة المتوسطة
- ومرحلة الطفولة المتأخرة

[1]- ظهر على يد الألماني " باومغارتن" في القرن الـ 19، ينظر ماري إلياس، حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح و فنون العرض، عربي– إنجليزي – فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، ط:01 (1997)، ص: 503/502

[2]- م ن، ص: 503

فأما **الطفولة المبكرة** فإن لها **مميزات خاصة،** أمكن التعريض بها، كونُنا نبغي تقديم أنموذج عن واحدة من تلك المراحل، وعن أهمية الاطلاع عليها، حتى يتوافق المنشود – وهو المنتوج الأدبي أو الفني – مع المستوى الزمني، العقلي، اللغوي، النفسي ... للطفل :

- فالطفل "أكثر مرونة وقابلية للتعديل والتغيير... أكثر استجابة للمواقف والخدمات والتدخلات العلاجية والإرشادية والوقائية المعدلة للسلوك "[3]

- وعنده سهولة حركة العضلات مما يعطي له قدرا أكبر في :

المشي
الجري
التسلق
السرعة
القفز ...

- وتفكيره "يكاد يكون عمليا صرفا... فمنطق العمل عند الطفل غالب على منطق التفكير، وتعلمه عن طريق [العمل] أجدى من تعلمه عن طريق التلقين والشرح، إذ إن القدرة على التعلم النظري تتطلب قدرا من التفكير المجرد لا يتيسر للطفل في هذه المرحلة من النمو "[4]

- وأما نموه اللغوي، فهو " العصر الذهبي للغة في حياة الفرد، [حيث يلاحظ] :

اهتمام الطفل بتعلم المحادثة
التقاطه كل جديد من الكلمات
استمتاعه بتوجيه الأسئلة
الرغبة في الحديث... "[5]

02–علم النفس التربوي : ولماذا ؟

كون هذا العلم ينظر فيما يُوافق الطفل من معارف ومهارات وتربيات، فيرسم له ما يناسب سنه الزمني، ومختلف مستوياته : العقلية، النفسية، والاجتماعية ... ولما كان التمثيل جاريا على المرحلة العمرية المبكرة، فإن الدراسات في هذا أشارت إلى أنها :

– تعتمد أساسا على الحركة أكثر منها من الكلام
– تجري في عالم الطيور والحيوان
– تستخدم العرائس
– تستخدم الرسوم المتحركة والكرتون

[3]- محمد مصطفى زيدان، النمو النفسي للطفلو المراهق، ونظريات الشخصية، دار الشروق- جدة- ط: 3، 1990/1989، ص: 119
[4]- عبد المنعم المليجي، حلمي المليحي، النمو النفسي، ط:4، دار النهضة العربية، بيروت، 1973، ص : 208
[5]- محسن عثمانة، الطفولة المبكرة،ط:1، دار اليازوري، عمان- الأردن، 2012، ص: 219/218

– أن تكون واضحة مبسطة تعتمد على المحسوسات

– أن تكون مشوقة

– أن يكون فيها نوع من الإبهار بالألوان والإضاءة والأشكال" [6]

03– الثقافة المسرحية:

أ– (إدراك مكونات النص)

إنّ مسرح الطفل بفضل رواجه و تصدّي المنظرين له، جعلوا منه مشروعا أدبيا يحظى بقواعد للكتابة والتأليف، وعلينا أن نشير هنا إلى حقيقة علمية، أنّ انتشار كذا من الأقلام المؤلفة في حقل الطفولة، وبنحوها الرهيب والمذهل، كان من وراء استهانة الكاتب بقارئه، ممّا أعطى له تصورا بأنّ المسرحية الموجهة للطفل هي " مجرد تلفيقات أو مجرد آراء يستلهمها المؤلف في قالب مسرحي، متصورا أنّها ذات شأن " [7]

وممّا ظاهر على سيادة التصور السابق أيضا، رواج فكرة الاستخفاف بقدرات الطفل، التي كان لها أثر كبير في عالم أدب الطفولة، فكانت الغاية من المضامين المسرحية هي التسلية أساسا، مادامت الفكرة تلك قد استقرت مكانها بمفهوم خاطئ، بأنّ دراما الأطفال تعني "عملا ساذجا أو صبيانيا " [8]

01- اللغة :

" أ – انسجام اللغة مع القدرات العقلية للطفل، وقدرتها على تلبية اهتماماتهم وميولهم

ب– معرفة المخزون اللغوي للأطفال، والارتقاء به عبر كل مرحلة عمرية .

ج– اعتماد اللغة، إذ إنّ من أهداف مسرح الطفل تعليم الأطفال لغتهم العربية بشكل سليم " [9]

02 – القصة :

أنسب القصص الممسرحة في المسرحية أكثرها قابلية عند جمهور الأطفال، لما تحمله من عناصر باقية، تتجدد طرافتها ومتعتها كلما أعيدت قراءتها وكلما استجدّت تأويلاتها، ولعلّ ما أغرى هؤلاء بمتابعة المسرحية إلى نهايتها، أنّهم وجدوا تناسقا في أفكارها، وجمالا في أسلوبها، وجاذبية في صراعها، وطرافة في أحداثها، وحيوية في زمانها وفي مكانها .

وهذا هو الطريق إلى القصة، الكفيل وحده بإعطاء المسرحية قوة في الحياة، و مستوى من الجودة، وكل ذلك تؤديه فوائد القصة الممسرحة عندما تُقدمُ للطفل :

" – ينبوعا معرفيا يستطيع من خلاله الرّد على كثير من التساؤلات التي تتعلق بطبيعة وحقائق الأمور من حوله، فالقصص التي تدور حول أفكار وأشخاص وحوادث خارج عن نطاق الخبرة الشخصية للطفل، تعتبر مصدرا مهما لتنمية أفكاره عن الأشياء .

[6]- محمد عبد الظاهر الطيذب وآخرون، الطفل في مرحلة ما قبل المدرسة وسلسلة علم النفس المعاصر، منشئة المعارف- الإسكندرية – دت، ص: 84/83، نقلا عن: حسن مرعي المسرح المدرسي، دار ومكتبة الطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط: الأخيرة، ص: 23

[7]- عزة خليل عبد الفتاح، فاطمة عبد الرؤوف هاشم، مسرح و دراما طفل ما قبل المدرسة، دار الفكر العربي، القاهرة (2005)، ص: 18

[8]- سمير سلمون، مسرح الأطفال بين الواقع والطموح، مجلة الحياة المسرحية، مجلة محكّمة، تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، العدد:41(1994)، ص: 128

[9]- م س، ص: 135

– القصة التي يجري تمثيلها على خشبة المسرح, تساعد الأطفال على تطهير ذواتهم، ومعالجة ما فيها من سلوك مستهجن، وقد لاحظ علماء النفس أنّ التمثيل له أثره في علاج المشاكل الفردية التي تشمل: الخجل وعدم الرغبة في التعامل مع الناس، وبـــالأخص عندما يقوم التلميذ الممثل بتجسيد السلوك الشاذ فيه، عن طريق التمثيل، فهو يسمح لنفسه بالتنفيس عن الحالة التي يعاني منها، ويفرغ الانفعالات العميقة التي تهدد كيانه النفسي، ويظهرها بقالب فني يعيد إليه اتزانه وثقته بنفسه، بعد أن يلتمس قوة القدرات الكامنة بداخله " [10]

03– الفكرة :

تتشكل الفكرة أمام المتلقين تحت أوجه مختلفة، مما يعسر ضبطها على معنى مشترك بين الجميـــع، والفكـــرة الجيّـــدة " تتنـــاول موضوعا يثير انتباه الطفل لفخامة ذلك الموضوع، أو لغرابته، أو للّذته، أو لاستهوائه النفس، أو لتعلقه بعالم الطفل، أو بيئته أو خيالاته " [11]

04– الحدث :

التنّوع و الكثرة في الأحداث دون أن يكون لها رابط يربطها، يجعل التعامل معها مضطربا، ضاربا في فلك الغرابة والإبهام، وما ذلك كله إلا لأنّ التسلسل يمكّن الطفل المتلقي من فهـــم واستيعاب الحدث بخصوصيته الفنية، وينشئ لديـــه إدراكـــا لرتبـــة المواقف الدرامية وتدرجها، ما يعني أن يكون ضروريا حقا، التدرج المقنع والمنطقي في آن الوقت

05– الحبكة :

" إنّ تفاعل الطفل مع قصة يقرؤها أو مسرحية يشاهدها لا يأتي من أنّ هذا الطفل يستطيع أن يقرأ أو يسمع ويرى فحسب، وإنّما يبدأ التفاعل حين :

01– يستطيع أن يفهم معنى ما يقرأ أو يشاهد.

02– يتذكر ما سبق له قراءته من القصة أو ما مر من مواقف المسرحية

03– ويربط بين ما سبق من أطوار الحكاية وما يكتشفه الآن

04– ويقوده هذا الربط إلى استنتاج المعنى الكلي والعبرة من العمل في مجمله " [12]

06– العقدة :

" 1– بلوغ العقدة يأتي بعد تصاعد للأحداث بتسلسل نسبي وزمني

2 – عدم تأخير العقدة كثيرا أو تقديم أحداث كثيرة بعد حل العقدة

3 – غالبا ما تكون العقدة في معاقبة الشرير على فعله، أو التغلب على المخاطر والعقبات بعد صراع مستمر " [13]

07– الصراع :

[10]- حسن مرعي, م س ,ص:28 / 29

[11]-حسن مرعي , م س , ص: 42

[12]-محمد حسن عبد الله، قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع(عبده غريب) 2001، مصر، ص : 86 / 88

[13]– نور الدين الهاشمي, خصوصية مسرح الطفل , مجلة : الحياة المسرحية ,العدد : 49 (2001) , م س ,ص: 79

في المسرحية الموجهة للأطفال ينهض الصراع على مبدأ متوازن " بين الخير والشر حتى يقنع الطفل، ويصدق الجهود الكافية، والتضحيات التي بدلها البطل للانتصار على الشر" [14]

والمبدأ ذاك لا يعني في شيء أن يجعل الصراع قاسيا داميا إلى حدّ إنشاء صورة مهيبة في ذهن الطفل، فلعل هذا يفضي إلى جعل الصراع ألصق بالعنف والإجرام[15]، وأضيق حدّ من حدود التسامح والسلام. وأمّا كون الشر مظهر بذاته، فلا ينبغي أن يوظف بطريق يقترب من الحياة اليومية، لأنّ في ذلك انفلات من الصنعة الفنية والتقنية المسرحية، وما ذلك إلا إعادة نسج للأحداث التي تشكل منها الشر في واقعه .

وهي خاصية تعتمدها الأيدي التي تريد أن تختفي وراء ضعف نتاجها، فترى الشر في تقطيب الجبين، وحدّة النظر، وتجهّم الوجه، ورفع العقيرة ... وما إلى ذلك من خاصية تفهم الشر من ظاهره، ومن هيئته الخارجية، فالشر " يجب أن يصوّر بشكل يجعله واضحا تماما ولكن دون أن يصبح مخيفا، كما ينبغي توضيح كلّ من الخير والشر بواسطة الحقائق التي تظهر للمشاهد، وليس عن طريق وصف الأحداث التي لا تظهر على المسرح " [16]

08- الأسلوب :

المسرحية تخضع لأسلوب يستجمع جميع عناصرها، وهو ضروري لاكتمال صورها الفنية وذكره من حيث هو طريق الكتابة الإبداعية، أمر ينصبّ في تحديد نّوع التعبير المسرحي عن باقي الأساليب الأخرى : الفلسفية و الصحفية و العامية ... وغيرها .

وفي ذلك تجاوب فكري بين الكلام وبين المنظور، وفيما يلي ذكر للخصائص، وتبيان لها :

" 01- استخدام الجمل الواضحة .

02- الإيجاز و السرعة .

03- وضوح و بساطة التراكيب " [17]

" 04 – انتقاء الألفاظ الرقيقة و الخفيفة على السمع و اللسان, و الشائعة الاستعمال, لسهولة نطقها، و قصرها أحيانا .

05 – استثارة قاموس الطفل اللغوي, تبعا لما يتناسب مع مرحلته العمرية " [18]

09- الزمان و المكان :

المسرحية ذات أبعاد زمانية ومكانية، تتّخذ لها الزمن مسارا لتمتّد في فلكه, و المكان موضعا لتتموضّع فيه، مما يجعلها تحيا حياة ألصق ما تكون بالخيالات الإنسانية على سبيل الإطلاق، أو ألصق ما تكون بالحياة اليومية، وحدودها الجغرافية .

14 - م س، ص ن

15- انظر: زويرة عياد ، العنف اللفظي في مسرح الطفل الجزائري ،مجلة: اللغة و الاتصال، العدد:04 (2007/1428) ، جامعة وهران-الجزائر، ص : 49

16- موسى كوالدبرغ، مسرح الأطفال، فلسفة ومنهج، تر: صفاء روماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق (1991)، ص: 108

17- هادي نعمان الهيتي، أدب الأطفال، م س، ص: 98 / 99 – نقلا عن : حسن مرعي، م س ، ص : 41 / 42

18- عزة خليل عبد الفتاح, فاطمة عبد الرؤوف هاشم , م س , ص: 21

وما ذلك كلّه إلاّ لأنّ الأحداث والشخصيات والبناء العام يتغذى من زمان مفترض، تتعاقب فيه الأيام والأعوام، فتتأثر بمحيطه القصة بشكل عام، فيسرع أو يبطئ زمنها .

والزمان والمكان في المسرحية الموجهة للطفل، ينهض بدّقة متناهية، وعناية فائقة حتى " يتمثل جمهور الأطفال المشاهدين أحداث المسرحية " ويتقصّوا قديمها من حديثها، وطولها من قصرها، وخيالها من واقعها .

ومثل هذا التقصّي، يفترض من الطفل درجة ما من التركيز، من أجل الميز بين ما يستطيعه طفل المرحلة الأولى عن طفل المرحلة الأخرى، والأطفال متفاوتون من حيث التركيز، بل إنّ ذلك هو الأقوم في تحديد عمر المسرحية ككل، وذلك أحوط في إطلاق الزمن وترسل المكان وبهذا " يؤثّر العنصر الزماني في طريقة المسرحية، وبنائها، وتحديد حجمها " [19]

10- الشخصية :

إنّ الشخصية التي تخلد في خلد الطفل، وتترك انطباعها في سمته, يصعب جدّا تجاوزها أو تخطي أثرها، كون أخيلة الطفولة ترى في الشخصية المرسومة نموذجا لهم في الواقع، وأسوّة لهم في السلوك والتصرف. وقدوتهم في إثبات الذات والنفس.

وببعض ذلك ينقاد الطفل المتلقي عبر التماثل والتقمص إلى الشخصية المحورية، فتضاهي أفعاله أفعالها، وتحاكي أقواله أقوالها، ولا يكاد ينفك عنها، باعتبارها مصدر إيهامه وتفكيره، وباعتبار " التقمص عملية إيجابية يقوم بها الطفل السوي كحاجة أو ضرورة نفسية تسهم في تطوير شخصيته " [20]

فلا غريب بعد هذا من أن تعطى العناية لرسم الشخصية، ويعطى لها الاعتبار، ممّا يجعل المؤلف المتتبع لأطوارها، يبذل قصارى جهده من أجل أن تكون موضع ثقة للقارئ، وجليس أنس للمتلقي، وجعلها في ذلك المستوى لا يخلو من شروط وسمات رئيسة.

وهذا حتى تكفّ الأقلام السطحية، من رسم الشخصيات التقليدية، المنقطعة في ضعفها وبنائها، وتعتبر بالبنيان الآني والمعاصر للشخصيات، وفيما يلي شيء من الضّياء على أهم شروط وسّمات الشخصية في مسرح الطفل : "

01- أن تكون الشخصية مفعمة بالحياة و حقيقية " [21]

02- أن تكون واضحة الأبعاد، متمايّزة في حركاتها وأصواتها ولبابها وميولها ودفاعها عن الخير والشر ... وتطورها عن حال إلى حال " [22]

03- توفر عنصر الإقناع فيها " [23]

04- الاقتصار على العدد القليل [من الشخصيات , بحيث] يفضل التركيز على شخصية رئيسة ليتمكن الطفل من متابعتها، واتّخاذ المواقف المناسبة منها " [24]

---

[19]- م س، ص ن

[20]- أحمد إسماعيل إسماعيل, الشخصية في مسرح الطفل , مجلة : الحياة المسرحية , العدد:54 (2004) , م س , ص: 22

[21]- سمير سلمون ,م س , ص: 136

[22]- نور الدين الهاشمي، خصوصية مسرح الطفل، مجلة الحياة المسرحية، العدد:49 (2001) تصدر عن وزارة الثقافة-دمشق-ص: 80

[23]- نايف أحمد سليمان، تعلم الأطفال الدراما، المسرح، الفنون التشكيلية، الموسيقى، ط:01 (2005) دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ص: 234

11- الحوار :

الحوار أخصب ما يكون في الجنس الأدبي المسرحي، يتبوأ صدارة التصرف في نسج خيوط القصة، ويفجّر الصراع، ويصف الشخصيات ... واللغة مادته الأولى من حيث هي عنصر تشكله السردي.

فكأيّ من مسرحية تعوّل تعويلا شديدا على ما تتبادله الشخصيات من خطابات، تكشف عن النّص وعن تفاصيل مضمونه، ما يعني أنّ أبرز وظيفة للحوار، تكون ملتزمة إلى حدّ أقصى بوظائفه الفنية، حيث تعلل التعبيرات تعليلا منطقيا، وتتناسب الكلمات والعبارات وفق ما تميز به الشخصيات، طبيعة، ثقافة وجنسا .

ذلك أنّ الطفل " يحب الحوار الخفيف فيما يسمع، كما يرفض السذاجة التي تقترب من البلاهة، فالمادة المحببة له، هي المادة ذكية الحوار، السهلة في غير انحطاط "[25] مع ما نعلم من أنّ ركاكة الحوار، وضعف تراكيبه، قد يكون منشؤه أن تتحدث الشخصيات في المسرحية بحياد عن الطفل وعالمه، فتسهب بكلام في غير موضعه، وتستأثر بإيجاز في غير ما حاجة إليه.

على أنّ المفترض أن يتوجه إليه هذا النقد، هو المؤلف ذاته العاكف على استنطاق شخصياته، بألفاظ تعبيرية أقل أثرا ونوعية، ثم كان ذلك يعود أيضا إلى استخفاف بعض المحاولين في الحقل الأدبي الطفولي، بقدرات الطفل اللغوية، وتماديّهم في غير صنعة فنية علمية، في كتابة باهتة، وتأليفات متناقضة.

ونحسب أنّ المسرحية التي تعكس حقيقة ما أشير إليه من علل، مسرحية تموت في عزّ شبابها وتنهار بعد أن سلخها الجهل بسّمات الحوار، وأنّ ما يخلّد الحوار إلى حينه، ويرفعه عن المحادثة والكلام العادي، خصائصه الفنية، نستكشفها في هذه النقاط الآتية لإمكان الإفادة منها : "

01- قصير العبارات
02- واضح في معنى العبارة و طريقة إلقائها
03- دقيق الجمل و العبارات
04- النّص فيه ملائم لحركات الممثل وأعماله، لأنّ الطفل يعتمد على المحسوس أكثر من اعتماده على المجرد
05- لغة الحوار خالية من التعقيد اللفظي والمعنوي,
06- لغته معبرة و مركزة . "[26]

كما يتّصف الحوار في أسمى سّماته :

"01- بتوافقه مع المخزون اللغوي للمرحلة العمرية الموجه إليها العمل المسرحي

02- أن يكون مفهوما واضحا ودقيقا

03- صياغته صياغة سهلة

04- أن يعبر عن مواقف الشخصيات

---

[24]- أحمد إسماعيل إسماعيل، التلقي المسرحي عند الطفل، مجلة: الحياة المسرحية، العدد: 58، 2006، تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، ص: 22

[25]- زكريا الشربيني و يسرية صادق ,تنشئة الطفل و سبل الوالدين في معاملته و مواجهة مشكلاته, دار الفكر العربي، القاهرة،1996، ص :165

[26]- نايف أحمد سليمان , م س , ص: 248 / 249

05- أن يكون حيويا " [27]

12- النهاية :

الحق أنّ النهاية بحكم طبيعة وضعها، تصميم ذا أبعاد فنية وغايات شريفة، تشرئب إلى التمتع بصفات خيّرة، تفتك بالمستبّد، وتعيد الحقّ لصاحبه، وتفضي بعد ذلك إلى بثّ العدالة، وتمجيد الحرية في الحياة.

ولا بدّ للمسرحية الموجهة إلى الطفل من نهاية فاصلة واضحة، غير مفتوحة أو ملتوية، لاعتبارات مرّ ذكرها، تصرف الإبهام والتغريب عن أفكار النّص ومضمونه، وتسعى إلى تقرير الحكم الفصل في أوانه، ووقت حدوثه، فلا تتغيّر ولا تتبدل في غير ما يتوقعه الطفل المتلقي، بما من شأنه أن يقلب الأمور رأسا على عقب، فتعلو راية الشر تلميحا، و يخذل الحق بوصفه قدرا .

من أجل ذلك، أوجب تتبع النهاية العناصر الفنية الآتية:

" 01- أن تكون طبيعية و طريفة غير متوقعة

02- أن لا تكون نهاية مفروضة أو متعسفة

03- أن تكون مرتبطة بكل ما سبق ذكره من أحداث، و نتيجة طبيعية له، ولهذا تعاب القصص التي تنتهي بمصادفة.

04- احترام النهاية في القصص الدينية والتاريخية للحقائق المأثورة " [28]

ب - (إدراك مكونات العرض)

01- الديكور :

فالديكور يحقق رغبات أساسية للأطفال، وهم يصمّمونه ويجسّمونه أو يصنعونه، فينشط العقل ويتقوى الجسم، وتشتد الرغبة في البحث، والكشف عن تحقيق المطابقة بين إرشادات النص وواقع العرض، وينتقل صدى هذه الرغبات إلى الممثلين من الأطفال أو الكبار على السواء فيستثير هممهم، ويعرّفهم بزمن المسرحية ومكانها، كما يشد من ذهنياتهم، ويجعلها داخل المحيط المسرحي.

وللديكور خصائص أو قواعد تحدد وضعه في مستواه الفني، وهذا ذكرها :

01- " يفضل أن يكون الديكور واقعيا، وإذا تخللته بعض الرموز، فينبغي أن تكون هذه الرموز مدروسة يستطيع الطفل أن يعرف مدلولاتها، وعلى مهندس الديكور الابتعاد عن التعقيد وعن الديكور الساكن، إذ إنّ الديكور المتحرك والمتغيّر يقدم للطفل متعة " [29]

02- (* أن يكون الديكور مناسبا لجوّ المسرحية، ومعبرا عن أفكارها ومعانيها ببساطة دون تعقيد.

* وأن يكون واقعيا مع إمكانية استخدام الأسلوب الرمزي

* وأن يكون جذابا ذا ألوان جميلة مبهرة... لا ينشغل المشاهدون به عن متابعة أحداث المسرحية

* وأن يكون متناسبا مع الإضاءة من حيث الألوان المستخدمة فيه والمكان المناسب له.

---

[27]- سمير سلمون , م س , ص : 136

[28]- محمد حسن عبد الله، م س، ص : 94 / 95

[29]- هيثم يحيى خواجة، تجربتي في مسرح الأطفال، مجلة الحياة المسرحية، العدد:54(2004)، م س، ص: 29

* وأن يكون مرئيا من قبل المشاهدين بكل سهولة و يسر) [30]

03- " على مهندس الديكور أن يترجم النص ... ناقلا المحتوى والجو الأخلاقي والتاريخي بشكل منظور " [31]

02- الملابس:

الأطفال يحبون ارتداء ملابس الكبار لأجل تقمص أدوار شخصياتهم، وهذا النوع من اللعب يساعدهم على تنمية خيالاتهم، وانطلاق ألسنتهم بكلم يناسب ويلائم كل شخصية يلعبونها . وقد لاحظ هذا المشرفون على الفن المسرحي، فاستثمروه في مسرحياتهم فجاءت الملابس محكمة الصنع، بسيطة في موادها، لتمكين الطفل الممثل من استحضار الدور ومعايشته .

- 03- وليس هذا فحسب، بل عثر على أنّ للملابس وظائف فنية أخرى غير هذه حيث :
- 04- " توحي للأطفال بمراكز الشخصيات الاجتماعية،
- 05- ويعرفون من خلالها المهنة التي تمارسها هذه الشخصيات،
- 06- ويعرفون أيضا طبيعة الأدوار التي يلعبونها " [32]

03-الإضاءة :

لعلّنا نقتبس في هذه الحال خبرة من ممارسي الفن المسرحي الموجه للطفل يقول فيها صاحبها: " قد أفادتني التجربة بأنّ الظلام الدامس يرعب الطفل ويخيفه، وأنّ اللون الأبيض والأخضر والزهر الفاتح، يدخل الفرح إلى قلوب الأطفال " [33]

04-المؤثرات الصوتية :

لا تفتأ المسرحية من مصاحبتها في أحوالها، في الإيقاع، ورفع الإيقاع، والصوت وتلوين الصوت...وكأنّما وجدت لرفع الجمود، وتنبيه الغافل، وربما انبثقت من وظيفتها أن :

" تشد المتفرج الصغير إلى ما يجري على الخشبة

وتولّد الجو المناسب للعمل

وتثبت المواقف الدرامية عند المتفرج الصغير

وتوحي له بالبيئة التي تجري فيها الأحداث " [34]

05-الحركة و الإيقاع :

الطفل ميّال في شيء من طبعه إلى اكتساب المهارات الحركية :

" التي تلفت انتباهه إلى جسمه

---

[30]- جمال محمد نواصرة، أضواء على المسرح المدرسي ودراما الطفل (النظرية والتطبيق)، ط:01(2001)، عالم الكتب الحديث، الأردن ص: 235

[31]- نايف أحمد سليمان, م س , ص: 267

[32]- سمير سلمون, م س, ص: 141

[33]- هيثم يحيى خواجة، تجربتي في مسرح الأطفال، مجلة الحياة المسرحية، العدد:54(2004)، تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق، ص: 29

[34]- سمير سلمون, م س, ص: 141

ومدى مطاوعة هذا الجسم له، ممّا يوجد نوعا من الرضا والاعتزاز به ...

أضف إلى ذلك أنّ إحساس الطفل باكتساب المهارات الحركية، يشبع لديه دافع

الكفاءة، وينمي بالتالي ثقته بنفسه " [35]

06-الألـــــوان:

الألوان" من أهم العناصـــر التي تستهوي الأطفال وتجذب الانتباه، وتؤثر فيهم تأثيرا كبيرا، وفي التكوين الفني، كذلك تأثيرها السيكولوجي والفسيولوجي في الطفل، فالأطفال يفضلون :

- الدفء
- و التضاد في المجموعات اللونية .
- والألوان الزاهية الأصلية البسيطة " [36]

- **الأشكال الفنية في مسرح الطفل :**

- مسرح الطفل ليس مجرد نوع واحد، وإنّما يتخطى دوره ذلك، ففي فترات تلبيته احتياجات متلقيه الجماليـــة والذهنيـــة والنفـــسية والاجتماعية والتربوية ... وبسب تباين الجمهور الذي أخذ يرتاده، وبسبب المضامين المختلفة التي ترتبط بالواقع تارة، وبمجالات الخيال أو الأسطورة أو الحكاية الخرافية تارة أخرى، ظهرت **أنواع** ثلاثة صبّت فيها جلّ مسرحيات الأطفال، فكونت فضلا عن ذلك **أشكالا** فنية متباينة:
- **الأنواع الدرامية في مسرح الطفل:**
- المأساة (التراجيديا)
- الملهاة (الكوميديا)
- التراجيكوميدي (الملهاة المأساوية)

- **الأشكال الفنية في مسرح الطفل :**

-المسرح المدرسي

-مسرح العرائس

-المسرح الآدمي

04- المناهج النقدية :

المنهج التاريخي:

[35]- محمد عودة الريماوي، في علم نفس الطفل، ط:01(1998)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان-الأردن، ص: 182

[36]- عزة خليل عبد الفتاح, فاطمة عبد الرؤوف هاشم، م س، ص: 23

يستوجب على من أراد تبني المنهج التاريخي لتتبع ظاهرة مسرحية ما، أن يكون على اطلاع واسع بالظروف التاريخيــة المحيطــة بموضوع المسرحية، كون هذا يعين على تحديد الأثر والــتأثير المتبادل، وكفيل بأن يصل إلى العلاقة بينهما، ولو ذهبنا نــستعرض نماذج لهذا لأوقفتنا نصوص جزائرية مثل : يوغرطة والأمير عبد القادر ...

كما أن للمنهج التاريخي عناصر يقوم وينهض عليها، هذا ذكر مختصر لها: " التحقيب ، والتوثيق، والأرشفة، والتصنيف والمراحل، والتعاقب، والبدايات، والنهايات "

ويترجم هذا المنهج النقدي كذلك على مسرح الأطفال" بالدرس، والتحقيب، والأرشفة، والتوثيق، مع ذكر مختلف أشكال مسرح الطفل وأنواعه " [37]

المنهـــــــــج الدراماتـــــــــــــورجي: يستند المنهج الدراماتورجي إلى تحليــل الفرجــة المــسرحية باعتبارهــا عرضــا سينوغرافيا، وذلك بدراسة مكوناتها الإخراجية ، ورصد آليات التشخيص الدرامي، والتركيز على مكونات التأثيث، والإشــارة إلـــى الموسيقا والإضاءة والصوت والتشكيل الفضائي، وعلاقة العرض بالجمهور رصدا وتقبلا وانفعالا وتشابكا، مع تبيان مدارس الإخراج المسرحي داخل العرض، وتحديد طريقة التشخيص، وتوضيح طبيعة التمثيل[38].

المنهج السوسيولوجى : يتميز هذا المنهج بأنه يحرص على تبيين الدائرة الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية التي تشكل منها العمل المسرحي، وهو بذلك يسعى حثيثا لإيجاد العلاقة بين المنتج الأدبي والفني والمجتمع من خلال بنيات النص المختلفة. ومن هنا "جاءت أولوية المضمون (الاجتماعي) على الشكل. بحيث يصبح الشكل وسيلة لتجسيد أو تحقيق المضمون في العمــل الأدبـــي، وتصبح مهمة الناقد أو الدارس أساساً هي اكتشاف المضمون ومدى قدرة الكاتب على "عكس" قضايا الواقع الاجتماعي" [39]

المنهج السيميولوجى : يعتبر هذا المنهج المنتوج المسرحي كلا مركبا من علامات يتوصل المتلقي إليها عبر تحليله لشفراتها. ولعل هذه البنية المشفرة للنص تفتح أوجها من القراءات والتأويلات تبعا للدلالة المنتهي إليها بين الدال والمدلول. أما ما يعين على إيجــاد العلاقة، ويهدي إلى تفسيرها، فهو ذاك التواضع المجتمعي والتوافق فيما بنياته الدلاية، الاجتماعية والثقافية والعقيدية والسياسية

فعلى سبيل المثال" الشخصية المسرحية ليست مجرد ناطقة لحوار المؤلف الذى كلفها به ووضعه على لسانها، بل هى أيضاً علامة ورمز، مثلها مثل الملابس والألوان والأقوال والأمكنة، فهى دوال تشير إلى مدلولات ويتم اكتشافها عن طريق القارئ أو المخرج– فى حالة الإخراج– الذى يعد تركيب النص وتحميله بعدد من الشفرات ليفكها المشاهد بعد ذلك"

تعتمد دراسة تحليل المسرحية سيميولوجياً على "عناصر عدة تمثل فى مجملها البنية الدرامية للمسرحية، وهذه العناصر هى:

أ الفعل والزمن

بـمستويات بناء الشخصية

---

[37]- جميل حمداوي، مناهـــج النقد المسرحي بشرق المغرب: http://www.doroob.com/?p=16719

[38]- م ن

[39]- أحمد صقر، القسم الرابع- النقد فى القرنين العشرين والحادي والعشرين- التاريخ والنظرية

http://drahmedsaker.com/reports/r66.html

تأنماط اللغة ووظائفها.

تأتى المرحلة الثانية للوصول إلى طبيعة آليات التلقى التى تتحقق من خلال المسرحية وذلك اعتماداً علـى قـراءة نـص المسرحية قراءة تشمل الحوار المسرحى بين الشخصيات والحوار الفرعى – الإرشادات المسرحية – الذى يصف من خلاله المؤلـف الامكنة والأزمنة والأفعال وطبيعة الشخصيات وغيرها وصولاً إلى طرح شكل متخيل لإخراج المسرحية على خشبة المسرح، ولكـى تتحقق عملية تجسيد المسرحية على خشبة المسرح من خلال سينوجرافيا مفترضة تتضمن ما يأتى:

1- أ- منصة التمثيل

ب- جسد الممثل

ت- الديكور والاكسسوار

ث- الإضاءة والمؤثرات.

2- دراسة ملامح أداء الممثل من خلال:

أ- الأداء الصوتى

ب- الأداء الإيمائى

ت- الأداء الجسدى.

3- دراسة ملامح الحركة المسرحية والموسيقى والمؤثرات الصوتية " [40]

***

الخلاصة :

لعله في آخر هذه الأسطر أمكن للمتصفح لهذه المحاولة المؤسسة لمعالم النقد في مسرح الطفل أن يخرج بانطباع مفـاده أن مـسرح الطفولة يختلف جذريا عن مسرح الكبار، وأن لكل خصوصية يقوم وينهض عليها.

والنقد الموجه لمسرح الطفل يستمد عناصره من مقومات أربعة، نعاود ذكرها في إيجاز:

1- علم نفس الطفل
2- علم النفس التربوي
3- الثقافة المسرحية
4- المناهج النقدية.

[40] - م س

قراءة في كتاب "المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية"، وكذا كتاب "الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي " للأستاذ الدكتور محمد فراح

حاكم عمارية

- جامعة سعيدة

ترجمة صاحب الكتابين:

الأستاذ الدكتور "محمد فراح" أستاذ الدراسات العليا والدراما بوحدة الخطاب الإشهاري وتقنيات الإعلان كلية الآداب والعلوم الإنسانية – بن عيسل– الدار البيضاء، يتحصل على هذا اللقب العلمي إلا بعد أن جاهد وخاض في معارك العلم الذي لا يؤتي أكله إلا بعد كل كفاح مرير، وهو أستاذ متخصص مجاله المسرح اشتغل في عدة مناصب، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر أنه:

- عضو باللجنة العلمية للمسرح بكلية عضو نقابة الوطنية لمحترفي المسرح عضو لجنة التحكيم الوطنية في المهرجان الوطني 24 لمسرح الهواة ...
- مثّل المغرب في الندوة الفكرية حول المسرح المغاربي بمهرجان قربة بتونس 1984.
- رئيس جمعية التلقي المسرحي رئيس الاتحاد المسرحي بعمالة الفداء بالمغرب الدار البيضاء

ومن إبداعاته:

- ديوان شعر بعنوان:"السيف والكفان البيضاء"، سنة 1980.
- كتب سيناريو وحوار فيلم بعنوان:"الورطة"ن سنة 1984
- إعداد برنامج تلفزيوني حول المسرح العربي بعنوان:"الخشبة، سنة 1990.
- مسرحيته "الحجروت"، كانت ضمن الدروس التي تم اختيارها كموضوع في امتحان بكالوريا أكاديمية فاس في دورة يونيو 2002.
- فاز بجائزة -----------
- كتاب "المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية"، سنة الطبع 2000.
- كتاب "الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي (نماذج تصورات في قراءة الخطاب المسرحي)"، سنة الطبع 2006.

إن المتتبع لمناصب وإبداعات محمد فراح ليتضح له جليا أنها كلها تمت إلى المسرح بصلة، بل إنها لا تخرج عن المسرح تدريسا وتأليفا ونقدا.

ولذلك نرجو أن يكون اختيارنا لهذا الناقد اختيارا صائبا، لأننا من خلال إبداعاته غاية مقصودة وهي الاطلاع على المسرح المغربي والتزود بالإجراءات النقدية التي بإمكانها أن تحدد لنا طبيعة علاقة الخطاب المسرحي بالممارسات النقدية، وكذا إشكالية تلقي الخطاب المسرحي على وجه التحديد من خلال كتابيه موضوع المداخلة.

ففي كتابه الأول "المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية"، يعتقد كاتب مقدمة الكتاب محمد الكغاط أن ما ينظم من ندوات ومهرجانات وملتقيات حول المسرح هو استمرار للظاهرة وتطورها وانتشارها إلى كل المناطق

المغربية، إضافة إلى الاهتمام ببناء قاعات العروض التي عدها كعوامل تساهم هي الأخرى في ترسيخ التقليد المسرحي بالمغرب وهذا الفعل –لا محالة– تتبع مواكبة نقدية لما يصدر من نصوص الو يقدم من عروض أو لما يظهر من دراسات نقدية في مجال المسرح نصا وعرضا[1].

ففي زمن الستينيات وبداية السبعينيات كان الاهتمام بالمسرح منصبا حلو المضمون، وموجها توجها إيديولوجيا، وفي الثمانينيات اهتم المشتغلون بالمسرح فتعرضوا إلى إشكالية المسرح الأساسية المتمثلة في ثنائية النص والعرض، فأدلى كل مهتم بالمسرح بدلوه وأسهم كل بسهمه في ميدانه، فانتقل النقد المسرحي من مرحلة تكاد تكون ثابتة إلى مرحلة أكثر حيوية ومسايرة لما عرفه النقد المسرحي في مختلف أقطار العالم[2].

ويخلص "محمد الكغاط" إلى أنه بفضل المهرجانات والملتقيات والندوات المسرحية واهتمام المشتغلين بالمسرح وخاصة بثنائية (النص/العرض)، تعددت طرق النقد وتنوعت مضارب تحليل، واعتنت المقاربات والقراءات، وتحددت ملامح بعض المناهج، وتبلور منها ما يلاءم بعض الفنون أكثر من غيرها قائلا:" ورغم انبهارنا ببعض هذه المناهج وتهافتنا على بعضها الأخر وبداية الثمانينيات، وفرضها على نصوص أدبية مرة وعلى نصوص مسرحية مرة أخرى، فقد تبلورت الآن كثير من الخيوط في أذهاننا، وصرنا إلى حد ما نحترم الفن باعتباره كائنا حيا، وننصت إلى ما تقترحه علينا من أدوات إجرائية قبل أن نخضعه بوعي أو بدون وعي لأدواتنا التي كنا نحملها ونفرضها عليه فرضا"[1].

وعن مؤلف الكتاب "محمد فراح" سأتمثل ما قاله الكتاب والناقد "عبد الكريم برشيد":" واعتقد أن الباحث وهو صاحب ثقافة مسرحية واسعة قد استطاع أن يتخلص من سكونية هذه الثقافة وان يعمل على تجاوزها وذلك مع الانطلاق منها، ولعل هذا ما جعله يتفوق على نفسه وأن يأتي بما هو جديد وطريف ومغاير وحي..."[2].

وإذا كنا قد تمثلنا بقول "عبد الكريم برشيد" عن "عبد الرحمن بن زيدان"، فلأننا رأينا أنه قريب من رأي "محمد الكغاط" الذي يقول:" أن محمد فراح الذي استنشق غبار الخشبة في قاعات ليست بقاعات مسرح ثم بالمسرح البلدي قبل هدمه، وظل يحن يوميا إلى لحظات الدفء التي تجمعه بالجمهور في الموكبات الثقافية بالدار البيضاء وخارجها، يعرف أكثر من غيره تلك المسافة الدقيقة التي يمر بها النص قبل أن يصبح عرضا، ولذلك تراه يتوخى الدقة في حديثه من الجانب (الأدبي) في المسرح ويسعى إلى المحافظة عليها وهو ينتقل إلى الحديث عن فن العرض وشروطه أنه الممارس الذي تؤرقه هواجس الكتابة الدرامية والكتابة السينوغرافية والبحث الأكاديمي، ولعل ها ما جعل لغته تتسم بالسلاسة والوضوح والدقة العلمية المطلوبة، وتبتعد عن التقعر والتهافت على المصطلحات التي قد تبهر القارئ غير المتمرس وتجعله يتوهم أن الكتابة النقدية المسرحية عبارة عن منعرجات ومتاهات لا يحسن السير فيها والاهتداء إلى مخارجها إلا الذين اعتادوا عليها"[1].

إن الكتابة الإبداعية من منظور "محمد الكغاط":" هي تلك التي تيسر الصعب وتجعله في متناول كل الراغبين في إدراكه، وليست تلك التي تتستر وراء العبارات الفضفاضة والمصطلحات البراقة من أجل إخفاء ضعف مفهومها المعرفي"[2]، ولعل "محمد فراح" كان على وعي مما يكتب كيف لا؟ وهو العارف بالطرق التي توصله إلى قلوب الجمهور الذي طالما تاقت نفسه إلى لحظات الدفء التي تجمعه به في المركبات الثقافية بالدار البيضاء – كما سبقت الإشارة إلى ذلك–، فكما أدرك أسرار البحث أدرك أسرار لغة الإبداع، فخص لكل حقل بما يناسبه ويجعله أكثر التصاقا بالمتلقي بغية مشاركته متعته وانفعالاته ودفء التواصل الإنساني"[3].

وعلى هذا الأساس:" فإن الكتابة في المسرح وللمسرح لا يمكن أن تكون مجرد إضافة كمية، أي أن تراكم الأوراق المسودة ولا شيء غير ذلك المطلوب في كل كتابة أن تكون ذات رؤية مركبة أن تكون رؤيتها الباطنية جديدة ومغايرة وأن تفجر قضية أو قضايا وأن تخلخل كل المفاهيم العتيقة"[4].

ولعل عبارة "عبد الكريم برشيد" هي إجابة عن السؤل المحوري الذي يطرحه العديد من الناس:" لماذا المسرح؟ وما حاجتنا إليه في عصر وسائل الاتصال التي وصلت إلى عصر الفضاء والديجيتال؟[5] هذا السؤال الذي يطرح لحدة في العالم العربي " لأن المسرح لا يبدو متجذرا في تاريخ حضارتنا كما هو مع الإغريق والرومان والحق، يقال أن التساؤل نفسه سبق أن طرح بصورة أخرى حين اخترعت السينما، واعتقد كثيرون أن الشاشة الفضية الكبيرة تسرق من المسرح جمهوره وأن أعرق الفنون الدرامية سيذوب ويتلاشى أمام الفن السابع الوليد"[6].

ومن المؤسف جدا الاعتراف بأن المسرح لم يغد بعد ضرورة أساسية في مجتمعاتنا العربية وإن كان الوضع متفاوتا من قطر لآخر، ولكن وعلى الرغم من وجوده بقوة في القاهرة وتونس ودمشق وبيروت إلا إن المسرح كظاهرة وطقس اجتماعي لم يبلغ إلا جزءا يسيرا مما بلغه في عواصم المسرح العالمية؛ كلندن وباريس ونيويورك وبرلين وغيرها(1).

وإذا كان من الفضل الاعتراف بذويه فإن مصر هي وحدها من بين الدول العالم العربي التي اهتمت بإحياء نزر قليل من نصوص الستينيات لكتاب الكبير؛ مثل سعد الدين وهبة، ونعمان عاشور، وصلاح عبد الصبور، بينما عواصم العالم العربي الكبير لم تبادر بذلك ولأننا في عصر الفضائيات والتكنولوجيا الحديثة بكل ما تجود به، أو كما يسمى بمصر "الذاكرة"؛ ولأن ذاكرة الشعوب هي ثقافتها المعاصرة التي ستغربل على مر السنين ليبقى الأجدر منها دررا للأجيال القادمة ويضمحل ما هو عادي وثابت، ولأن المسرح هو ذلك الفن الذي يتوهج تحت الأضواء، ولأنه يمكن أن يكون سفيرا فوق العادة لقضايانا المختلفة اجتماعية اقتصادية سياسية علمية،... ولأنه يفرض احتراما لهويتنا القومية الأصيلة والمتفتحة على بقية الحضارات والثقافات في أرجاء العالم كافة، فانه إذا لم يتم إحياؤه والاحتفاء به فإنه سرعان ما يغيب ويحبو.

ولعل "محمد فراح" يكون قد أدرك القيمة العظيمة والمضافة التي يقدمها المسرح للفرد والجماعة، والذي إذا تم له النجاح محليا فانه باستطاعته أن يفرض نفسه على خارطة العولمة التي فرضت نفسها مع مطلع القرن الجديد، ومن أجل ذلك قد انتهى إلى الإبداع والتأليف والنقد ولذلك ألف كتابيه موضوع بحثنا.

إن محمد فراح لا يكتفي في بحثه عن طرح أهم القضايا التي تعج بها الساحة المسرحية في وقتنا الحالي بأنه يعود إلى الجذور ويبسط أمام المتلقي قضايا شائكة على غرار مؤلف "عبد الرحمن زيدان" أسئلة المسرح العربي، ومسألة النقد، والمسرح المغربي والممارسة النقدية، وأشكال الخطاب النقدي المسرحي بالمغرب والمسرح المغربي وإشكالية القراءة ومكونات الخطاب النقدي المسرحي وغير ذلك مما لم ينشر(1).

ومن خلال مؤلفه المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية يستعمل "محمد فراح" مقدمة كتابه بقول الناقد المغربي "نجيب العوفي":" كلما تناقص الكلام واستطال حول موضوع مؤلفا ودورانا، إلا ودل ذلك لا محالة على أن ثمة قلقا أو أزمة في الموضوع ويغدو بمقتضاها سؤالا مشروعا وهاجسا إشكاليا وقد يكون ثمة قلق أو أزمة في الطرح ذاته، حيث يغدو والسؤال موضعا للسؤال"(2).

ومن خلال كتاب يحاول محمد فراح أن يقف على بعض الدراسات النقدية المسرحية المغربية التي تتميز بخصوصيتها والتي أثرت على مسار الظاهرة المسرحية المغربية سواء على مستوى الإبداع أو القراءة أو التنظير، ولذلك فهو يوضح بان الأدب المغربي عرف منذ السبعينات مجموعة من التحولات بموازاة مع تلك التحولات الأفقية والعمودية التي عرفتها الساحة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية... الذي جعل هذا الأدب يطور منطلقاته وأسسه الشكلية خاصة ما تعلق بالتأسيس والتأصيل في ميدان التجريب الذي اضطره إلى انتماء آلياته الفنية وإثراء أشكال وأنظمة الكتابة وكل هذا كان له انعكاسات على مستوى التلقي و القراءة أي على مستوى مناهج التعليل والنقد"(3).

ومن أهداف البحث في الكتاب إن محمد فراح يحاول أيضا رصد الممارسة النقدية المسرحية من خلال نموذجين نقديين هما:" من قضايا المسرح المغربي لعبد الرحمن بن زيدان"، وظلال النص لمحمد لهجاجي ورغم التباعد الزمني والاختلاف في الطرح بين هذين المؤلفين إلا أنها من منظوري يضيفان قيمة جديدة في بناء صرح الظاهرة المسرحية المغربية.

ولعلنا نتساءل عن سبب اختيار محمد فراح لمؤلفي الناقدين "عبد الرحمن بن زيدان"، و"محمد بهجاجي" لا غيرهما رغم التباعد الزمني (1991/1978) بينهما، وهو اختيار نراه مقصودا يجيب عنه المؤلف قائلا:" إن الفارق الزمني الذي يفصل بين هذين النموذجين النقديين 91/78، كان عاملا من العوامل المقصودة في عملية الاختيار وذلك لأن الخطاب النقدي في المغرب في هذه الفترة التاريخية الفاصلة بينهما سيعرف تراكما وتحولا كيفيا على مستوى المناهج وعلى مستوى نماذج التحليل، كما أن الخطاب النقدي المسرحي سيعرف بدوره مناهج متنوعة ومختلفة انطباعية تاريخية اجتماعية نفسية بنوية سيميائية ولسانية"(1).

إن نقد النقد أصبح من الإشكاليات الأساسية بخصوص لكل بناء نظري إذ لا يمكن تصور بناء نظري نقدي في معزل عن المناهج التحليلية، ولأن العمل المسرحي هو الذي يقترح مناهجه التحليلية، ولأن ضرورة البحث العلمي تدعو وبإلحاح إلى مساءلة تلك المناهج التي عرفتها الساحة النقدية، وكذا مسائلة المفاهيم والمصطلحات النقدية يسعى "محمد فراح" إلى الالتزام بكل ما

يتطلبه البحث العلمي من مساءلة واختبار ونقد، وبضرورة مراجعة كل تلك التصورات والآراء النقدية للكشف عن مدى كفاية تلك المناهج وودها وصلاحيتها لرصد النص أو العرض المسرحيين[2].

إن الهدف الأساس لمحمد فراح من وراء بحثه هو معرفة الآثار التي أحدثها هذا الخطاب النقدي على مستوى بنية الظاهرة المسرحية المغربية، وعلى مستوى العقلية العارفة أي ذات الناقد أو القارئ، ولذلك ألفيناه يطرح مجموعة من التساؤلات مؤكدا أن المعرفة العلمية لا تنفك تدعونا إلى البحث الدءوب والمستمر والشوق الملتهب إلى معانقة الحقيقة، وأن الأسئلة لا تنتهي حتى لو اطمأننا إلى إيجاد أجوبة معينة، ومن أسئلته ما يلي[3]:

- هل استطاع هذا النقد أن يساهم في إزالة كل ما يعيق الظاهرة المسرحية؟
- هل استطاع أن يؤكد التجارب المسرحية الجديدة ويدعمها وينقض في الآن نفسه على المعالجة التي فقدت وجودها كتابة وعرضا؟
- هل استطاع هذا النقد إيجاد حركة علمية نشيطة ومختصة تتجاوز والجوانب التذوقية والانطباعية إلى مستوى تحديد قوانين عامة لمفهوم التلقي الفرجة؟
- هل استطاع هذا النقد أن يكون نقدا معقلنا في قراءته؟

هذه الأسئلة كلها وغيرها يحاول "محمد فراح" الوقوف الإجابة عنها من خلال نقده للنموذجي المختارين:

- "من قضايا المسرح المغربي وظلال النص"
- "الخطاب المسرحي والممارسة النقدية بالمغرب".

تتسم الظاهرة المسرحية بالتعدد، ولعل هذا التعدد هو الذي جعل بعض النقاد يكتفون بدراسة النص المسرحي باعتبارها المكونات الأساسية للمسرح التي يسهل الإمساك بها، ولعل الذي شجعهم أيضا على تناول النص المسرحي هو هيمنة الدراسات النقدية التي كانت الأجناس الأدبية من شعر وقصة ورواية يشكل موضوعاتها الرئيسية، ولذلك راح النقاد يتبنون مناهجها كي يقاربوا بها النص المسرحي بغية تحديد شعريته وأدبيته التي يشترك فيها مع باقي الإشكال الإبداعية المتنوعة والمتداخلة.

ويتطور الظاهرة المسرحية وظهور بعض المناهج الجديدة؛ كاللسانيات والسيميائيات وغيرها، حدث طلاق بين ظاهرة المسرح والأدب، وذلك أن بعض المناهج النقدية كانت تدعو إلى ضرورة التخلص من سلطة اللغة.

وعلى هذا الأساس بدا الاهتمام بمكونات العرض المسرحي، وذلك أن الناقد بدأ يعي ويدرك خصائص الفن المسرحي واستقلاله النسبي عند فن الأدب كما بدا الاهتمام النص إلى ضوء الوجود، ولذلك صرحت بعض الدراسات النقدية بضرورة البحث عن صيغ جديدة تتماشى وتلك التطورات التي عرفنا النقد الحديث الذي ينادي بالتخصص، أي أنه أصبح يتجه نحو البحث عما يميز شكل الخطاب المسرحي عن غيره من أشكال الخطاب الأدبي[1].

المسرح العربي و مسألة النقد:

يقول الناقد المسرحي "عبد الرحمن بن زيدان" في مقدمة بحثه الخاص بمسألة النقد من كتاب (أسئلة المسرح العربي)؛ ما يلي:" أزمة نقد... أم أزمة واقع؟ الإقرار بوجود أزمة في النقد الأدبي أو يفي هذا الإقرار يتطلب أولا معرفة كيفية بهذا الموضوع الذي لاكته الأقلام واجترته الكتابات، يتطلب الإحاطة بكل العناصر التي نرصد بها مكامن الأزمة تنتقل على ضوء ذلك من الملامح إلى العمق، ومن الشكل إلى الجوهر لأن ذلك تفرضه طبيعة الموضوع، باعتبار أن طرح التساؤلات معناه البحث عن العناصر المكونة للظاهرة وهي علاقة المبدع بالناقد"[1].

أما "محمد فراح" فإنه يرى أن السبب الرئيسي وقوع النقد في أزمة " يرجع بالأساس إلى أنه كان يكتب من قبل نقاد وأدباء لا صلة لهم بالفن المسرحي ولا بآلياته ومفاهيمه لا صلة لهم بالفن المسرحي ولا بآلياته ومفاهيمه النقدية، ولهذا السبب على تحاليله الطرح السياسي الذي يهتم بالمضمون مغفلا باقي المكونات الأساسية في العمل المسرحي أن الناقد المسرحي ليس هو ناقد الشعر أو القصة أو الرواية. إن ناقد المسرح على أن يكون فنانا مسرحيا بالإمكانية ينبغي أن يكون ممثلا وكاتبا ومسرحيا ومخرجا فضلا عن كونه متفرجا واعيا قادرا على فهم الفن المسرحي محيطا بكل جوانبه"[2].

وعلى لسان علي الراعي صاحب كتاب (عموم النص المسرحي)، فإنه:" ينبغي على الناقد المسرحي أن يكون ملما بوجهة نظر الطاقم الفني المسرحي من جهة، ووجهة نظر الجمهور من جهة أخرى"[3].

وأما الظروف العلمية والثقافية التي كان يعرفها العالم العربي ما كان على المبدعين أو الهواة المسرح سوى التجريب والتقليد، يقول "مخلوف بكروح" في كتابه المسرح الجزائري:" لم يقتصر نشاط المسرح الوطني على الإنتاج المحلي نظرا على قلته سيما الجيد هذا من جهة، ومن جهة ثانية هو انه لا يمكن لأي مسرح قومي في العالم كان أن يعتمد على إنتاجه المحلي فقط، لأن المسرح نشاط أنساني يحمل قيما وأهدافا وأهدافه نبيلة من هنا خصص المسرح الوطني جزءا لا يستهان به من أعماله من (الريبرتوار) العالمي ولو تصفحنا قائمة المسرحيات المقدمة في الفترة 63-72، لوجدنا أن جزء كبيرا من هذه الأعمال مقتبسة أو مترجمة عن النصوص عالمية"[4].

ولعل هذا ما يؤكده الدكتور "رياحي عصمت" في كتابه (رؤى المسرح العالمي والعربي) من أن المسرح العربي في مراحل مختلفة سار مقلدا تجارب الآخرين قبل أن تنضج شخصية المبدعين من مسرحيته، أو يطوي بعضهم الآخر الزمن ممن لم يستطع أن يتطور ويتجدد، وإنما ظل أيسر الشعارات أو مقلدا للأجنبي غربيا كان أم شرقيا قلة نادرة من المسرحيين المجربين العرب حاولت أن تشق تيارا أصيلا من التجريب بمعزل عن المؤثرات لعلها تمركزت بشكل رئيس في شمال إفريقيا المغرب وتونس والجزائر"[1].

وعلى هذا الاعتبار، في تاريخ المسرح العالمي منا هو إلا استمرار للحركة المسرحية عبر التاريخ، فالمسرح الأوروبي الحديث بنا أرضيته على المسرح الإغريقي ومؤدى هذا أن العمل الناجح هو الذي يستفيد من ماضيه الحضاري وكنوزه التراثية مع الأخذ بعين الاعتبار مسألة الوعي والالتزام بمقتضيات العصر أثناء المجد والإبداع الفني"[2].

ومن أسباب أزمة النقد المسرحي العربي من منظور "محمد فراح" هو أنه لا يزال يعيش مرحلة التجريب، ثم إن القراءة الأولى للنقد تكشف عن التشتت المنهجي حيث ينتقل الناقد المسرحي من فكرة إلى أخرى ومن مستوى إلى آخر دون وحدة في الرؤية ودون خطوات منهجية واضحة للمعالم تتبع بناء صيرورة العمل الدرامي ليصل إلى نتيجة مفادها أن الأهداف والأبعاد المعرفية لهذا النقد يصعب تحديدها والإحاطة بها، وهو الرأي نفسه الذي قال به "عبد الرحمن بن زيدان"، بالإضافة إلى تعدد المناهج النقدية من لسانية وتأويلية وسيميائية وغيرها والتي لم يستطيع الناقد العربي بعد اكتساب وامتلاك كل أدواتها، خاصة وأنها نشأت في بيئة غير البيئة العربية، الأمر الذي يلزم الناقد إعادة بناء مفاهيمها وتصوراتها لإسقاطها بشكل يناسب الظاهرة المسرحية العربية[3].

وأمام هذه الأسباب التي تشكل أزمة النقد العربي هناك من يرى أن هذا الأمر بديهي، وذلك أن:" كل تطور يفضي حتما إلى الأزمة وكل أزمة تفضي حتما إلى التطور فلا تطور بدون أزمة ولا أزمة بدون تطور أن الأزمة والتطور هما لحظتان زمنيتان في جدلية الصيرورة لا يمكن فصل أحداهما عن الأخرى"[1].

وهذه الأزمة هي كما نراها أزمة منهجية ومعرفية لا يمكن لأي نقد أن يتجاوزها أو ألا يمر بها فقط أنه على رأينا المسرحي بعد أن يعيها، ويدركها لا بتمثلها كما هي وإنما أن يلح على أهمية مفهوم أصالة التجريب ونموه من تربة وطنية لان الطريق العالمية هو المحلية مع انفتاحه على الثقافات الأخرى ومن ناحية المضمون، فلعل التوجه الذي يثير اعتراض لحد الآن، هو التوجه الإنساني كبديل في مجال التجريب للتوجه الدعائي أو التسييسي، إذ لكل زمان ومكان تجريبهما المناسب[2].

المسرح المغربي والمهارية النقدية:

وانطلاقا من التجريب والتقليد وبظهور المناهج الحديثة غدا لزاما على بعض النقاد العرب البحث عن أساليب جديدة للتعامل مع إنتاج المسرحي العربي الحديث، وهذا العمل من منظور "محمد فراح" يتطلب أولا الإحاطة بالظاهرة المسرحية لسبر أغوارها، ولابد لمن يريد البحث في الظاهرة المسرحية المغربية أن يحدد مقومات النقد المسرحي بالمغرب، بمعنى أن يعرف أولا بالمسرح المغربي، وبأبرز المشاكل والقضايا التي عانى منها هذا المسرح، وما زل يعاني منها ليؤكد أن الإحاطة بالظاهرة المسرحية هي التي بإمكانها منح الناقد الصورة الحقيقية لهذا النقد[3].

ولعل المشكلة الكبرى التي أرقت مضجع المسرحيين هي في أي خانة يمكن ضمنها إدراج فن المسرح الذي يعد بحق جنسا متعدد الأجناس؟ ولأن المسرح هو من الظواهر الفنية التي طرأت على الثقافة المغربية إبان الاحتلال الفرنسي والاسباني، بالإضافة إلى زيارة بعض الفنانين المصريين إلى المغرب استفاد المغرب من هذه الظروف الطارئة إذ لا تقل فهم فن المسرح وهي مرحلة لا تشد عن الوضعية العامة التي عرفها المسرح العربي[4].

إن أول قضية واجهت النقد المسرحي المغربي هي قضية التأسيس واحتكاك المغاربة بالتجارب العربية والغربية، كذلك استطاعوا تأسيس مسرح مغربي متميز له خصوصياته الفكرية والحضارية والفنية التي كشفت عن هموم الشعب المغربي وقضاياه وتأثرا بالمناهج والأعمال المسرحية العربية، واهتموا بعملية الترجمة والاقتباس التعريب " وعملية التأثير هذه لما استطاع المغاربة تكوين فكرة عن هذا الفن ولما عملوا على محاولة بناء صيغة مسرحية تتلاءم وطبيعة الواقع المغربي بكل تناقضاته ومتغيراته"[1].

وبديهي أن لكل عمل نقد، وهذا الذي صاحب بواكير المسرح المغربي من الدراسات النقدية التي نشرتها بعض الصحف الوطنية التي تقوم على المنهج الذوقي الانطباعي، وهذا النقد الذي كان من المحفزات التي دعت المسرحيين والنقاد المغاربة إلى إعادة النظر في الظاهرة المسرحية المغربية، فراحوا يبحثون عن مشكل مسرحي جديد يحتضن الثقافة المغربية ويعبر عن وجدان الجمهور المغربي، فظهر المسرح الاحتفالي والمسرح الثالث ومسرح النقي والشهادة ومسرح المرحلة[2].

ومنظري المسرح الاحتفالي؛ "عبد الكريم برشيد" الذي التقى مادته من التراث الشعبي المغربي "سالف لونجة"، وكذا التراث العربي ابن الرومي في مدن الصفيح بالإضافة استلهامه للتراث الغربي كما في مسرحية "فلوست والأميرة الصلعاء". هذه المسرحيات التي توضح بشكل جلي رد فعل المبدعين المغاربة الذين حافظوا على شكل المسرح[3].

وبالإضافة إلى قضية التأسيس التي واجهت المبدعين المغاربة، كان هناك أيضا إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي المغربي الذي ارتبط بإشكالية توظيف التراث في أذهان كثير من المسرحيين المغاربة، وقد أنجز عن هذه الإشكالية إشكالية أخرى هي ثنائية الأصالة والمعاصرة. لذلك كان ضرورة الخروج عن الإشكال والنماذج المسرحية الجاهزة والبحث عن أشكال تعبيرية مسرحية جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل، وهذا السعي دعا إلى تضافر كل من المخرجين والكتاب المسرحيين من أجل صياغة مستقبلية جديدة للمسرح المغربي كما دعا إلى إعادة النظر في علاقات الإنتاج المسرحي.

ظروف تشكيل الخطاب النقدي المسرحي بالمغرب:

اتضحت معالم نمو الوعي الوطني المغربي منذ الحماية الفرنسية، ولذلك يرى محمد فراح أن النقد المسرحي المغربي قد انطلق من أرضية وطنية تنظر إلى الواقع بعين فاحصة تبحث عن التجديد والتعبير، ولذلك اتسم النقد المسرحي المغربي بالتركيز على أهمية العمل المسرحي والدفاع عن اللغة العربية ومحاولة ملامسة الظاهرة المسرحية عن طريق الكتابة الواصفة للفرجة أو الشخصيات البارزة عل النطاق الوطني فضلا عن الإشارة إلى جمالية الديكور[1].

وعلى هذا الاعتبار فإن التقدم الذي النقد المسرحي بالمغرب من وجهة نظر "محمد فراح":" يرجع بالأساس إلى وعي رجالات المسرح المغاربة بالتزاماتهم تجاه هذا الفن وباعتمادهم على قدراتهم وإدراكاتهم الأدبية والفنية. كذلك يمكن القول أن عملية النقد المسرحي المغربي تبقى مدينة لأولئك النقاد الذين تعاملوا مع الظاهرة المسرحية بموضوعية وواقعية دون خلفيات مسبقة"[2].

وانطلاقا من هذا القول سنسجل بعض النقاط التي استخلصها "محمد فراح" من خلال متابعته للممارسة النقدية المسرحية:

1- قام النقد المسرحي بالمغرب في الستينيات على التذوق والانطباعية.
2- كان في بدايته مقتصرا على الاهتمام بالمضامين الفكرية.
3- كان يقوم على النزعة التحليلية السطحية للأدب وعلى مزج الذاتي بالموضوعي بطريقة آلية.
4- كان ينطلق من مسلمات وأحكام مسبقة بتوجيه سياسي إيديولوجي بدل الاهتمام بما هو فني وأدبي محض.
5- لم يتسم بالتمييز والموضوعية في تلك الفترة؛ لأنه كان يتلمس طريقة الخروج من الفوضى الفكرية التي حجبت الضوء عن ربط العمل المسرحي بجدلية الواقع.

ولأن المسرح رسالة وهو خير معبر هذا الواقع وعن التغيرات التي تصاحب هذا الواقع كان لزاما خلق أو توفير جو ديمقراطي تهيمن فيه حرية الرأي، والتعبير لأن هذا العامل هو الذي يساهم، وبشكل فعال في تطور النقد المسرحي وذلك بالبحث وإيجاد أجوبة موضوعية للظروف الراهنة، لأن سيطرة الرأي الواحد والنظرة المستندة تقيد العمل الثقافي و تقضي على نزاهة النقد المسرحي وتمنع حدوث هذه الهيمنة يستوجب بناء ذهنية مسرحية جديدة وتأسيس ممارسة نقدية عقلانية[1].

وبناء على تلك النقاط، وتلك الاعتبارات اعتمد المسرح المغربي على بعض التنظيرات المسرحية، وعلى الواقع المغربي المعيش بعيدا عن كل المؤثرات الأجنبية فنتج عن ذلك مسرح الهواة الذي يمثل فترة خصبة غنية من فترة السبعينات لأنه حظي باهتمام النقاد والمدارسين الجامعيين.

إذ تبلور شكل جديد من أشكال الخطاب النقدي المسرحي المغربي غير النقد الانطباعي الذي عرفه المسرح المغربي غداة الاستقلال و غير النقد الاجتماعي الأيدلوجي الذي عرف بعد هزيمة 67، وحرب أكتوبر، وهو النقد المعرفي الذي يمثل مرحلة ثالثة من مراحل تطور الممارسة النقدية المسرحية بالمغرب ها الشكل النقدي الذي هو نقد قارئ للتجارب المسرحية، والذي أصبح يعطي لتلك التجارب معناها الممكن من خلال إبداعية المسرح المغربي كعرض[2].

تبلور النقد المعرفي في أشكاله الأولى داخل الجامعات المغربية التي لعبت دورا ايجابيا في خلق أرضية جديدة ومنظور جديد يكون البديل لما كان سائدا في الشكلين السابقين (الانطباعي والأيدلوجي)، " ولقد استطاع بعض الدارسين في رحاب الجامعات المغربية خلق نظريات جديدة للنقد المسرحي المغربي بواسطة رؤى تعتمد أساسا على التناقضات المجتمعية أخذه بعين الاعتبار كل الدلالات الاجتماعية والتاريخية للنص والعرض المسرحيين، وخير مثل على ذلك تلك الدراسات النقدية التي قام بها كل من "حسن المنيعي"، و"عبد الرحمن بن زيدان"، و"محمد الكغاط"، و"عز الدين بونيت"، وغيرهم من الجامعيين"[1].

وعلى الرغم من ايجابية النقد المعرفي إلا أنه قد طرح إشكالا آخر مع النقاد المغاربة، وهو فعل القراءة التي اعتبروها فعلا مضاعفا يتبادل فيه القارئ جدلية التأثير والتأثر مع العمل المسرحي موضوع القراءة، وهذا الذي قادهم إلى التساؤل عن مفهوم النص والعرض المسرحيين، لأن النص والعرض والقراءة كفلها أفعال متلازمة ولا يمكن الفصل بينهما أو بمعنى آخر أن النص والعرض لا يتحققان إلا من خلال فعل القراءة.

ولقد انجر عن فعل القراءة الاهتمام بالعرض على حساب النص الذي تتبلور ملامحه، من خلال نقله إلى مستوى الركح باعتبار العنصر المسرحي عملا فنيا لا يلعب النص فيه دورا حاسما إلا من خلال نقله إلى خشبة المسرح، ولعل هذا الذي يفسر تبني النقاد المغاربة للمناهج الحديثة وعلى رأسها السيميولوجيا لاعتقادهم أنها هي التي تناسب المسرح بشكل خاص، ولأنها تتوقف عن كل من النص وما يحمله من علامات لغوية والعرض و ما يجسده من علامات سمعية بصرية[2].

طرح تبني النقاد المغاربة للمنهج السيميولوجي للقراءة النص والعرض المسرحي في طرح إشكالا أدى إلى طرح العديد من التساؤلات النقدية حول إمكانية أو عدم إمكانية تطبيق النماذج السيميولوجية الحديثة في مجال التحليل العرض المسرحي، وحول كيفية تحديد كيفية هذا العرض؟ هل يتم هذا التحديد انطلاقا من التراكم المكون للعرض؟ أو من خلال العلاقات التي تحكم وحداته المسرحية؟ هذه وأسئلة أخرى لا يمكن حصرها كلها يجيب عنها كل من "عبد الرحمن بن زيدان"، و"حسن المنيعي" بأن العرض المسرحي هو حقيقة عملية تواصل أولا و قبل كل شيء، فهو ممارسة سيميولوجية لكنه أيضا حدث ثقافي اجتماعي يدخل ضمن سياسة معينة وإستراتيجية اجتماعية معينة، وهنا تتداخل على مستوى النقد المعرفي لمناهج السيميولوجية مع الخلفيات السوسيوثقافية[3].

وينطلق "محمد فراح" في تصوره هذا أو في محاولة تبرير اهتمام النقاد المغاربة بالمنهج السيميولوجي وتطبيقه في قراءة العرض والنص المسرحيين، بقول "عبد الكريم برشيد:" أن المسرح كتابة سيميائية، إنه التعبير بالعلاقات التي تحمل داخلها دلالتها لهذا كان ضروريا البحث عن لغة مسرحية حقيقية لغة تكون أكبر من اللفظ وأرحب من الأصوات والإشارات. هذه اللغة يمكن أن نستخرجها من الأزياء والوشم والحناء والعمران والقصص والحكايات والاحتفال والخط والفسيفساء والأساطير والأخلاق والألعاب والعادات..."[1].

وبعد أن خلص "محمد فراح" إلى تحديد طبيعة هذا النقد وإلى مراحله وكذا إلى أشكاله الثلاثة يختم فصله النظري، بقول أحد النقاد المغاربة "محمد مسكين" رحمه الله ليخبر المتلقي لكتابه:" أن محاولة النقاد المسرحيين المغاربة تبقى سمة مميزة وعلامة بارزة على حيوية وحركية العمل الإبداعي في المسرح المغربي، لأنها تعكس وبشكل مباشر رغبتهم وطموحاتهم في فهم العملية المسرحية فهما معرفيا وجماليا فضلا عن اعتبار هذه المحاولات عمليات تكسير لسلطة النقد المسرحي ومواجهة صريحة له على مستوى فهم وتفسير وتأويل العمل المسرحي، لذلك اختار في فصله التطبيقي ناقدين مسرحيين بارزين هما عبد الرحمن بن زيدان (من قضايا المسرح المغربي)، ومحمد لهجاجي (ظلال النص) كنموذجين للدراسة النقدية"[2].

وبعد عرضه لمؤلف عبد الرحمن بن زيدان يصل محمد فراح إلى النتائج التالية[3]:

- لقد قام الناقد في مشروعه بعملية الربط بين تحليل ودراسة قضايا المسرح المغربي بين قراءة بعض الأعمال المسرحية التي يحتم هذه القضايا وتكسرها.
- يعتبر الجمهور في نظر الناقد أداة فعالة في عملية الإبداع وعنصرا أساسيا في بناء المسرحية وفي بناء الهندسة الدرامية.
- لم يعتمد الناقد في مشروعه النقدي إلى تحديد مفهومه الخاص لعملية القراءة.
- ينحصر مفهوم القراءة عنده في العناية بالمضامين والأفكار دون الاهتمام بالجوانب الفنية والجمالية التي لا يمكن للقراءة أن تكشف عنه.
- محاولة الناقد تجاوز الإطار النقدي الذي حصر فيه مفهوم القراءة.
- الاعتماد في عملية القراءة على مبدأ التأويل.

وعن قراءته لــ(ظلال النص) لــ"محمد بهجاجي"، يخرج "محمد فراح" بالنتائج التالية[1]:

- انطلق الناقد في مناقشته لقضايا المسرح المغربي بإشكالية أساسية هي: إشكالية الممارسة النقدية المصاحبة لهذه الظاهرة.
- ضرورة الانطلاق في الحركة النقدية من منهجين متداخلين المنهج التاريخي الذي يحاول ملامسة تطور الظاهرة المسرحية ونقدها والمنهج الآلي التزامه الذي يرصد الحالة الراهنة للخطاب النقدي
- الالتزام بالمنهج المقارن للمقارنة بين التجربة النقدية المغربية والتجارب الغربية، وكذا المشرقية.
- تتفرع الممارسة النقدية المسرحية المغربية إلى أساليب ثلاثة إعادة إنتاج الحكاية الشعبية وهم الواقعية البحث عن شكل مسرحي جديد.

أما في الكتاب الثاني الذي صدر بعد ست سنوات من إصدار كتابه (المسرح المغربي) والذي يحمل عنوان:" الخطاب المسرحي وإشكالية النماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي"، فان هذا المؤلف جاء ليؤكد مدى امتلاك "محمد فراح" لأداة النقد، إذ نلاحظ في هذا المؤلف أنه ألفه من أجل أن يفي بوعده للقارئ لكتابه المسرح المغربي، إذ هو فعلا يمثل رؤية جديدة لكثير من القضايا التي تؤطر وتخصص الظاهرة المسرحية المغربية، ويبدو أن هاجس فعل القراءة وأشكالها هو الذي كان سيؤرقه. لذا وجدناه يفصل في المقاربات القرائية للخطاب المسرحي المقاربة السيميولجية[2]، المقاربة السوسيولوجية، المقاربة النفسية، والمقاربة التداولية، والمقاربة الجمالية لتلقي المسرحي.

ولعله بمحاولته تلك أن يريد أن يستدرك ما فاته في منشوراته الأولى أو أنه يحاول إتمام ما لم يسعفه الوقت البحث لإتمامه، أو أنه يجيب عن أسئلة مقترحة مادام كل مؤلف يكتب للأخر.

قائمة المصادر والمراجع:

1- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2000.
2- أسئلة المسرح الغربي، عبد الرحمن ابن زيدان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1987.
3- رؤى في المسرح العالمي والعربي، د/رياض عصمت، دار الفكر، دمشق، د/ط، 2007.
4- هموم النص المسرحي، علي الراعي، كتاب المسرح العربي بين النقل والتأصيل، سلسلة الكتاب العربي، الكتاب، من 15 يناير 1988.
5- ملامح عن المسرح الجزائري، مخلوف بوكروح، مجلة الآمال، مركب الطباعة، الرغاية، الجزائر، 1982.
6- رؤى في المسرح العالمي الغربي، د/ رياض عصمت، دار الفكر، دمشق، سورية، ط/1، 2007.
7- مفهوم الأزمة، عبد السلام المودن، أنوال الثقافي، عدد 441، 1988 ، نقلا عن "المسرح المغربي، محمد فراح.
8- بعض ملامح النقد الأدبي بالمغرب، محمد معتصم، مجلة آفاق تربوية، العدد 7، 1993.
9- إشكالية المنهج المسرحي العربي عند عبد الرحمن بن زيدان، مقدمة عرض أطروحة دكتوراه دولة، العلم الثقافي في يناير 1994، نقلا عن المسرح المغربي.
10-كتاب حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، عبد الكريم برشيد، سلسلة الدراسات النقدية 3، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.
11-الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي (نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي)، د/محمد فراج، دار النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

الهوامش

(1)- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2000، ص 7.

(2)- نفسه، ص ن.

(1)- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 8.

(2)- أسئلة المسرح الغربي، عبد الرحمن ابن زيدان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1987، ص 9.

(1)- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص:8-9

(2)- نفسه، ص 9.

(3)- ينظر: نفسه، ص 9

(4)- أسئلة المسرح الغربي، عبد الرحمن ابن زيدان، المرجع السابق، ص 8.

(5)- رؤى في المسرح العالمي والعربي، د/رياض عصمت، دار الفكر، دمشق، د/ط، 2007، ص 11.

(6)- نفسه، ص.ن.

(1)- رؤى في المسرح العالمي والعربي، د/رياض عصمت، المرجع السابق، ص 13.

(1)- ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 9.

(2)- نفسه، ص 17.

(3)- ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 18.

(1)- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص:18-19.

(2)- ينظر: نفسه، ص 19.

(3)– نفسه، ص 20.

(1)– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 24.

(1)– أسئلة المسرح الغربي، عبد الرحمن ابن زيدان، المرجع السابق، ص 237.

(2)– المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 26.

(3)– هموم النص المسرحي، علي الراعي، كتاب المسرح العربي بين النقل والتأصيل، سلسلة الكتاب العربي، الكتاب، من 15 يناير 1988، ص 169.

(4)– ملامح عن المسرح الجزائري، مخلوف بوكروح، مجلة الآمال، مركب الطباعة، الرغاية، الجزائر، 1982، ص 48.

(1)– رؤى في المسرح العالمي الغربي، د/ رياض عصمت، دار الفكر، دمشق، سورية، ط/1، 2007، ص:41–42.

(2)– ملامح عن المسرح الجزائري، مخلوف بوكروح، المرجع السابق، ص 9.

(3)– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص:25–26.

(1)– مفهوم الأزمة، عبد السلام المودن، أنوال الثقافي، عدد 441، 1988، نقلا عن "المسرح المغربي، محمد فراح، ص 28."

(2)– رؤى في المسرح العالمي الغربي، د/ رياض عصمت، المرجع السابق، ص 39.

(3)– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 30.

(4)– ينظر: نفسه، ص 31.

(1)– المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 33.

(2)– ينظر: نفسه، ص.ن.

(3)– ------

(1)– ينظر: بعض ملامح النقد الأدبي بالمغرب، محمد معتصم، مجلة آفاق تربوية، العدد 7، 1993، ص 176.

(2)– المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 37.

(1)– ينظر: إشكالية المنهج المسرحي العربي عند عبد الرحمن بن زيدان، مقدمة عرض أطروحة دكتوراه دولة، العلم الثقافي في يناير 1994، نقلا عن المسرح المغربي، ص 39.

(2)– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 48.

(1)– المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 49.

(2)– ينظر: نفسه، ص 52.

(3)– نفسه، ص.ن.

(1)– كتاب حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، عبد الكريم برشيد، سلسلة الدراسات النقدية 3، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص 10.

(2)– المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص:55–59.

(3)– ينظر: المرجع نفيه، ص:81–82.

(1)– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 106.

(2)– ينظر: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي (نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي)، د/محمد فراج، دار النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 66 وما بعدها.

مداخلة في الملتقى المغاربي الأول حول النقد المسرحي (الأنواع والمقاربات)

المسرح الشعري بين المفهوم والمصطلح.

أ .ياسين خروبي

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

Summary

This paper examines the installation in terms combines theater, poetry (poetic theater) this installation raises each researcher and it is busy questionably Is hair in the case of poetic theater added to the theater any trailing him, or is it in this kind of theater parallel case? And may be obsolete for many of the usual tools theater and a host of tools for both representative or director or prepared or artwork.

إن هذه الورقة تبحث في تركيب مصطلحي يجمع بين المسرح والشعر (المسرح الشعري) هذا التركيب يثير كل باحث و يجعله ينشغل بتساؤل هل الشعر في المسرح الشعري حالة مضافة للمسرح أي زائدة عليه، أم أنها في هذا النوع من المسرح حالة موازية؟ وربما تكون ملغية للكثير من أدوات المسرح المعتادة ومضيفة لأدواتها سواء للممثل أو المخرج أو المعد أو الفني.

من هنا لا نصبح أمام المسرح بما عليه، وبما هو مسرح، بل يصبح المسرح قائماً على المفاهيم التي يقوم عليها الشعر ويشتغل بها لا على الشعر بحد ذاته.

والشعر في أصله محصور بالوزن والقافية فهو يضيق على صاحبه، والنثر مطلق غير محصور فهو يتسع لقائله كما يقول صاحب كتاب نقد الشعر، ومن هنا ندرك مدى صعوبة الكتابة المسرحية، وعمق الهوة بين المسرح النثري والمسرح الشعري.

وفي هذه السطور نحاول أن نعرف مدى صلاحية الشعر للكتابة في الأدب المسرحي.

المسرح والشعر البداية:

يكاد يجمع الباحثون على أن العرب لم يعرفوا المسرح في أي عصر من عصورهم القديمة وذلك" لأن الفلسفة الدينية عند اليونان تتعارض مع الفلسفة في الإسلام، مما لم يسمح بنقل الأدب التمثيلي اليوناني إلى البيئة الإسلامية"[1].

ولأن ثقافة العرب وفنونهم ومزاجهم، كالتراث وميل العربي إلى الإيقاع والطرب، وأسباب خارجية وافدة من الغرب، جعلت النص العربي يولد من رحم الشعر، وجعل النصوص الرائدة الأولى تكتب شعراً لا نثراً.

ولقد أبدع اللبنانيون– في العصر الحديث– في كتابة المسرحية الشعرية وفي طليعتهم مارون النقاش، حيث كان لهم واضح الأثر في المسرح المصري، وقد "نقل محمد عثمان جلال بعض مسرحيات موليير"المشرق العربي، ومتخلفة عنه بأكثر من ثمانين سنة، وهو زمن طويل جداً، وتجدر الإشارة إلى أن أول بداية للمسرحية الشعرية المغاربية كانت في تونس على يد سليمان القرداحي الذي جاء إلى تونس من المشرق في العام 1908، ثم فرقة سلامة حجازي 1914، وفرقة رمسيس 1925... وفي الجزائر كانت البداية تعود إلى جورج أبيض 1921، وبعده سلالي علي ومحي الدين بشطارزي ورشيد القسنطيني، وجمعية العلماء المسلمين ويذكر هنا رضا حوحو، وعبد الرحمن الجلالي... وعرفت الجزائر أول جملة من الأسباب مثل : تقليد الغرب، واستلهام ما عنده، ميل الإنسان العربي إلى الغنائية، و الارتباط بالسير الشعبية التي ارتبطت بالشعر، والظواهر المسرحية والاحتفالية كالبكاء، وكذلك ترجمة المسرح

الغربي وكان من الشعر وغير ذلك من الأسباب[6].

وما يجب تأكيده هو أن ميل العرب إلى الشعر واللحن والغناء، وكلها مميزات الشعر، قد تكون حببت لهم كتابة المسرح في بداياته بلغة الشعر، وربما تكون السير الشعبية و الحكواتية التي كانت تردد في المجالس للعامة، سببا رئيسياً لكتابة المسرح العربي في بداياته بلغة الشعر ويمزج بالنثر، وهي طريقة يلجأ إليها الحكواتي، ويصاحب حكايته الموسيقى والصوت واللحن، ولا ننسى أن العرب مازالوا في القرن التاسع عشر يعشقون النزعة الشعرية والتي تظهر البطولة الفردية وتعززها على مبدأ الجماعة أو البطولة الجمعية، والبطولة الجمعية كانت تابعة أصلا للبطولة الفردية، فالفرد هو الكارزما في ظل إحساس الجميع بحالة من الأمان، مادام هناك قائد فذ يأخذهم إلى بر الأمان أو الاتحاد، وخاصة أنهم كانوا يحسون بالخطر الداهم من الآخرين، وهذه البطولة الفردية، لتكون موحده للجميع لا بد أنها صارت تغنى وتردد في المجالس للاقتداء بالقائد البطل والفذ، وهذه السير مرة أخرى كانت منتشرة في البلاد العربية قبل معرفتهم بالمسرح، و نتيجة لانبهار الكتاب والمثقفين بهذه الطريقة السيرية، نسجت على منوالها مسرحيات غنائية أو المسرح الشعري.

وفي الجهة المقابلة و بالرغم من أن الأدب المسرحي قد نشأ شعراً عند اليونان القدامى، واستمر شعراً عند جميع الكلاسيكيين، ثم عند عدد كبير من الرومانتكيين، وظل عند بعض المحدثين و المعاصرين مثل: **رومان و ويلز**، إلا أن الجدل لا يزال قائماً حول صلاحية الشعر للأدب المسرحي، بعد أن طغى عليه النثر حتى كاد يغرقه، وبخاصة بعد احتلال القصص النثرية مكان الصدارة في جميع الآداب، وتقهقر الشعر، حتى الغنائي منه[7].

المسرح الشعري فن أدبي لا يذوب في الشعر، مثلما لا يذوب في جملة من الفنون تعد أساسية في فن المسرح، ولكن الشعر بلغته وإيقاعه يعد مقوماً أساسيا فيه، وهذا ما يؤكد تبعية الشعر للمسرح في تركيب المصطلح.

المسرح الشعري مفهومه :

مفهوم المسرح:

المسرح في عمومه يبدأ أولاً نصاً أدبياً، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة، وتحاكي أو تعرض موضوعاً قد يكون متخيلاً أو ممكن الوقوع، وذلك لأهداف كثيرة منها المتعة الفنية أو الفكرية، كما يمكن أن يجسد هذا النص على الخشبة[8]، وقد ورد في المعجم المسرحي أن كلمة المسرح توظف " للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة"[9]، كما نجد تعريفاً لعدنان بن ذريل يركز فيه عن الغاية من المسرح وضرورة ربطه بالواقع ، فيقول" هي نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس، لحادثة إنسانية، يحاكون أدوارهم، استنادا إلى حركتهم على المسرح، وأيضاً إلى حواراتهم فيما بينهم فيها، والحادثة إنسانية، وهي متحققة كلها، أو بعضها متحقق،ويجوز أن يكون جزء منها متخيلاً، أو ممكن الوقوع، وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية، أو الانتقاد، أو العظة أو التثقيف، وفي ذلك هدفها.." [10]. ويجعل البعض جوهر المسرح هو الصراع، فلا معنى للمسرح دون صراع، ويعبر عن هذا وليم آرثر بقوله" المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنان إنها واحد منا، مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضد القانون الاجتماعي، ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به وضد رغباتهم وحماقاتهم، وضد أحقادهم"[11].

ومنذ بديات المسرح الأولى ظل في صراع مع باقي الفنون الآخر، كالموسيقى والشعر وما إلى ذلك، وهي تحاول جميعا زحزحة المسرح عن مكانته لتحل فيها، والمسرح يأبى أن يبقى إلا مسرحا وكفى.

مفهوم الشعر:

الشعر عالم سحري جميل، تموج فيه حركة الخيل والأحلام والأوزان، والشعر عالم يخترق المعقول ويتجاوز الحدود والمنطق، إنه" صياغة جمالية للإيقاع الفني الخفي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة للرؤية في أعماقها، ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة، يعتمد على الخيال...الذي يجيد بدلالة اللغة الحقيقية وضعت لها أصلاً، ليشحنها بمعان جديدة، وإيحاءات غير مألوفة"[12].

فالشاعر يعبر بالإشارة والرمز والإيحاء، أما المفكر فيعبر بالكلمة العارية، وهو بهذه الصفات والمميزات مغاير للنثر تماما، لأن النثر أساسا يقوم على المنطق والوضوح، ووظيفته إبلاغية مباشرة[13].

مفهوم المسرحية الشعرية:

إن التأمل في تعريفي المسرح والشعر يكشف عن المفارقة بينهما، إذ لكل منهما وسائله ودروبه التي يسلكها للوصول إلى الغاية التي يريد، ولا شك أن المسرح ليس هو الشعر، والشعر ليس هو المسرح، بل هما عالمان مختلفان، الأول يتمايز عن الثاني، مما لا يجعل منهما شيئا واحدا، بل شيئين مختلفين لكل منهما خصوصياته، غير أن المتأمل أيضا يلاحظ أن المسرح يتعايش في توافق تام مع جملة من الفنون السمعية والبصرية، يعد الشعر واحداً منها، إن لم يكن في طليعتها جميعاً[14].

وعدم تشابههما واتحادهما لا يجعل منهما عدوين متنافرين، وخطين متوازيين لا يلتقيان أبداً، إن المسرح لا يناقض الشعر ولا يدخل معه في صراع، كما لا يدخل في صراع مع بقية الفنون الأخرى، وإنما يجمع بينهما بكثير من المحبة والتجانس إنه فن المصالحة وفن المحبة وفن التلاحم، وبقدر ما نستطيع أن نقول إن المسرح أب الفنون فهو أيضا ابنها المدلل، إن المسرح حين يستدعي الإيماء والحركة والصوت والموسيقى والفنون التشكيلية والكلمة الشعرية لا بغرض إذابتها داخله وسلبها خصوصياتها، ولا بغرض الاستسلام لها أيضا والذوبان فيها، ولكن لتشكيل فسيفساء فنية جميلة تسمى المسرح، وهو بذلك يشبه الشجرة التي لا تكون كذلك بالأغصان فقط أو الجذع أو الأوراق أو الثمار فحسب، ولكن بها جميعا متحدة في تناغم وانسجام[15].

ولهذا نجد تعريف المسرح الشعري في المعجم المسرحي على النحو التالي:" المسرح الشعري تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثراً"[16].

ولقد ظهرت عدة نظريات حول الشعر والنثر والمقارنة بينهما باعتبارها إحدى الجدليات الأزلية، وسنحاول تقديم عرض سريع لبعض تلك النظريات التي تكشف عن اتجاهات ذلك الجدل، وهي نظريات قديمة متجددة قدم الأدب وتجدده، " ففي سلسلة من المحاضرات التي ألقاها **بول فليري** في **<u>الكوليج دي فرانس بباريس</u>**، عرض هذا الشاعر نظرية تشبه النثر بالمشي، والشعر بالرقص، وهذه النظرية إن لم تكن وثيقة الصلة بالمذهب الرمزي الذي يدين به هذا الشاعر الذي يعلق على موسيقى الشعر ونغماته الإيحائية الأهمية الأولى، إلا أنها مع ذلك تصدق على جميع أنواع الشعر وأنواع النثر، فالنثر يهدف إلى التعبير عن مكنون الفكر، وإحساس القلب، وهو لذلك وسيلة لا غاية، والشعر فن جميل في ذاته يقصد إلى خلق الصور الجمالية أولاً، ويأتي التعبير فيه في المرتبة الثانية،...وإذا صحت هذه النظرية يكون الشعر فنا جميلاً في ذاته، لا يطالب بتحليل خلجات النفس الخفية وخواطرها بقدر ما يطالب بخلق الصور الجمالية والإيحاء والتصوير بواسطة النغم والإيقاع، وعلى هذا يكون الشعر أصلح للوصف والتصوير منه والتعبير والإفصاح اللذين يتطلبهما الأدب المسرحي، ويكون مجاله الغناء لا المسرح"[17].

ومما يقوله بول فليري أيضاً: " إن جوهر النثر هو الغناء، وجوهر الشعر هو البقاء والخلود" ذلك أن مهمة اللغة النثرية هي التواصل والإبلاغ ، لذلك فهي لغة المباشرة وكل ما هو مباشر فإنه ينتهي بمجرد انتهاء مهمته، أما لغة الشعر فهي لغة بلاغة وتعبير، وكل ما هو بليغ ومعبر فهو سهل ممتنع، ومتعدد في أوجه التلقي، وما هو متعدد أكثر بقاء وخلوداً في المكان والزمان"[18].

و مفهوم الشعر، كما يراه البعض؛ لا يخرج عن كونه عالم سحري جميل تموج فيه حركة الخيال والأحلام والألوان، عالم يتجاوز الحدود والمنطق، ويبين الفارق بين الشعر والنثر الذي يقوم على اللغة المباشرة، وهو لذلك يرجع إلى العرب الذين قالوا بأن الشعر موزون مقفى، ولكن هناك ميزة للغة الشعر عن النثر اليوم " الصورة الفنية التي بفضلها يحقق الشعر عنصر السحر"[19].

ويرى صاحب كتاب نقد الشعر أن: " الشعر محصور بالوزن، ومحصور بالقافية، فهو كلام يضيق على صاحبه، والنثر مطلق غير محصور، فهو يتسع لقائله"[20]، ومن هنا ندرك صعوبة الكتابة المسرحية، وعمق الهوى بين المسرح النثري والمسرح الشعري وذلك أن: " التعبير النثري هو ترجمة منطق النفس كلامياً مع احتواء هذه الترجمة المنطوقة على الوزن وعلى الموسيقى الناتجة من ترتيب الكلمات في الجمل وفي السياق، ولكنها لا تخضع لقانون ثابت، فهو أكثر سهولة في الكتابة والأداء"[21]، بينما " يقف التعبير الشعري في منتصف الطريق بين النثر والغناء، لأنه يستخدم النظم أداة شعرية لتعبير بواسطتها تعبيراً طبيعياً، عن تأثير نفس أو حالة من حالات الإحساس وفق قانون الشعر"[22]، ولا يمتاز الشعر عن النثر بالصياغة والأسلوب فحسب، بل بالأفكار والملكات أيضاً، حيث يقول **أرسطو** في مقارنة له بين الملحمة والتاريخ: " وإنه في الإمكان أن توضع قصص التاريخ **لهوردوت** في قلب منظوم، ولكن يتجلى ذلك بكونها تاريخاً"[23].

وبناءاً على هذه التوطئة يمكن القول أن التعبير الشعري لا يكون وسيلة للتعبير فحسب، بل وسيلة مزدوجة تجمع بين العقل والعاطفة، أو تلون العقل بالعاطفة.

وهكذا نخلص أن الشعر أداة صالحة لكل ضروب الأدب بما فيها الأدب التمثيلي، ولكن على الترجيع لا التقطيع، وكما قال عبد ربه نقلا عن الفلاسفة، أي على أن يترنم بهذا الشعر لا على أن يقرأ في صمت أو يلقى في حوار، وبذلك نخرج إلى نتيجة.

ونجد الكاتب المشهور **إليوت** في مقال له، يدعو جاهدا، بل ويطمح إلى أن يصل الشعر إلى شكل أو وضع يتاح له فيه أن يعبر عن كل شيء يطلب منه التعبير عنه، وهو لهذا يدعو إلى الإقلاع من استعمال النثر في المسرح نظراً للصعوبات التي تتعرض سبيل الشعر المسرحي هذه الأيام، حتى يتاح للشعر أن يبسط ويمرن ويصبح وسيلة يسيرة سهلة على المؤلفين للمسرح، وحتى تعتاد عليه أذن المستمع والمشاهد بحيث تنسى أنها تسمع إلى أكثر من ذلك، حيث يعتقد أن الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة، ما لا يستطاع التعبير عنه إلا بالشعر"[24]. إذ يرى صاحب رائعة الأرض الخراب " إن على الشعر أن يبرز نفسه في المسرح، ويرى أن أعظم المسرحيات، إنما هي مسرحيات شعرية، وهو يخطئ من يظن أن الدراما والشعر أمران مختلفان"[25].

هذا هو دفاع شاعر إنجليزي معاصر عن المسرحية الشعرية، " وهو دفاع يقوم على الإيمان بأن الأسلوب الشعري، إذا وفق في تصوير شخصيات القصة وأحداثها وأجواءها النفسية، واستطاع أن يتحد مع العمل المسرحي إتحاداً ينتفي فيه الإحساس بكونه كلاّماً موزوناً مقفى، كان الشعر أعمق الأساليب وأقومها في التعبير عن المسرحية إذاً فنحن نغالي به ونظلم أنفسنا إذا حاولنا أن نباعد بين الشعر والمسرح، وإذا حاولنا الوقوف أمام شعرائنا نريد أن نثبتهم على المحاولة فمن حق كل شاعر إذن أن يؤلف مسرحياته الشعرية وقت شاء، وأن نتقبل منه ومن غيره من الشعراء أن يمارسوا كتاباتهم المسرحية، على أن يكون من واجب النقاد بعد ذلك أن يظلوا أمناء في رقابتهم للفن، وأن يمارسوا حقهم في مشاهدته ومراجعته وتقديره وتحليله"[26].

هذا هو واقع المسرح الذي كتب شعراً منذ القرن الخامس قبل الميلاد، وظل حتى القرن التاسع عشر لا يكتب إلا شعراً، ليحوله النرويجي **هنريك إبس** إلى لغة النثر الفني الدرامي قصد توسيع فضاءاته، فمع تغير الثقافات وتغير أساليب التعبير والتأثير عبر العصور، إلا أن المسرح الشعري ظل يقاوم من أجل البقاء المتميز في ظل الرهانات الأدبية والثقافية الحديثة، وانحسار الذائقة الشعرية والجمالية عبر لهاث إيقاع الحياة في عصر العولمة.

وغير بعيد من هذا الرأي نجد محمد غنيمي هلال، الذي يقر قدم دور الشعر في المسرح لأن " للشعر في المسرح تاريخ أعرق من تاريخ النثر فيه، فلم يكن يدور بخلد (أرسطو) أن المسرحية تكتب نثرا، بل إن حصر الشعر– المعتنبة عنده– في المسرحيات والملاحم، ولم يعبأ لذلك بالشعر الغنائي، على أنه جعل قيمة الشعر كلها في مقدرة الشاعر على المحاكاة "[27].

فقد يكتب شاعرٌ قصيدة توحي للناقد المسرحي أنها تشتمل على آليات وقوالب مسرحية، فنكون أمام شعرٍ ذي خاصيات مسرحية. لذا نلاحظ صعوبة المسرح الشعري لأنه – كما قال أحمد الحجاجي : " يتحرك في منطقتين: دائرة المسرح ودائرة الشعر، ولكي تنجح المسرحية عليها أن تتفوق في هاتين المنطقتين." [28] والتحرك في منطقتين متباينتين لا يأتيها إلا لبيب أو حاذق.

و تتعدد خصائص المسرحية الشعرية، ولعل أهم خاصية لها هي أنها" تكتب شعرا " مما يدفع الكثيرين إلى محاولة إيجاد سبيل للفصل والتميز ما بين المسرح الشعري من حيث التركيب المصطلحي، فهو يتكون من مصطلحين، المسرح والشعر، ولهذا يقف البعض الأخر عند محاولة التزاوج بينهما، وهنا يشيرون إلى التقارب والتجانس بين طرفي هذا التركيب المصطلحي وهو شأن المسرح الذي يتوافق مع الكثير من الفنون والشعر من هذه الفنون .

والأرجح أن هذه التسمية اعتباطية من زاوية معينة، فالاختلاف يكمن في التقديم والتأخير بين طرفي هذا التركيب المصطلحي، كأن نقول مسرح شعري أو شعر مسرحي، فكلا التركيبين يشتمل على مصطلحي(المسرح/الشعر)، ولكن الملاحظ قلة استعمال التركيب المصطلحي (المسرحية النثرية) بالدرجة التي يشيع بها استعمال (المسرحية الشعرية) كبنية مصطلحية، ولعل هذا يعود " لكثرة كتابة المسرحية في العصر الحالي باللغة النثرية، فكأن الشعر أمسى مميزا عن طبيعة اللغة المسرحية، ولهذا يشير إليها بعضهم بالمسرحية الشعرية، ومهما يقال بهذا الشأن، تبدو التسمية اعتباطية لا مبرر لها، وخاصة أننا الآن في حالة تموضع للتجنيس الكتابي والنوع الكتابي، فمادمنا نتحدث عن المسرحية كنص أدبي مكتوب، لا يهم كثيرا أن نبين النوع الكتابي، لأن الغاية هي في إطار أكبر وأشمل، الإطار هو المسرح والمسرحية"[29].

ويتميز المسرح الشعري عن القصيدة الغنائية ذات الطابع اللحظي السكوني، وعن المسرح النثري الذي يوظف العناصر الفنية(الفعل و الحبكة والبناء والذروة والحل) في خدمة القضايا الاجتماعية والسياسية. ولا يعني بحال أن المسرح الشعري غير مهتم بتلك العناصر الفنية(وإلا فلماذا هو مسرح؟) إنما هو مدرك لكونها عناصر مشتبكة مع عالم الجمال الداخلي لأبطاله غير منفصلة عنهم.

إن العلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعراً دراميا، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر، وقد صنف أرسطو المسرح ضمن فن الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقوسية لهذا الفن[30]، ولا يقتصر الأمر على الإغريق فحسب بل يتخطاهم إلى كل الحضارات القديمة حيث كان المسرح" يكتب شعراً، وهذا ما نجده في المسرح الشرقي القديم وفي المسرح اليوناني والروماني"[31]، ولقد بدأ المسرح شعراً ولم يكن يدور بخلد أحد من الناس أنه سيأتي زمن يكتب فيه المسرح نثراً، وقد " كان كبار المسرحيين شعراء كباراً"[32]، لكن ذلك لم يكن أبدا على حساب المسرح و خصوصيات المسرح ، ونعني بالخصوصية هنا فكرة الصراع، وتعدد الأصوات التي يتصف بها المسرح، فإذا خلت المسرحية الشعرية منها عدت شعرا وفقط ولو صبغت حوارا، إذا الشعر" يستوعب صوت الشاعر كله، ويستوعب صوت الإنسان الفرد"[33]، وهو ما يتنافى مع تعدد الأصوات التي يتصف بها المسرح، بل ويقوم عليها.

لهذا يعد الشعر في المسرحية الشعرية مكوناً أساسي ولكنه ليس هدفاً، ولا غاية ، ولا يجوز لكاتب المسرحية الشعرية أن ينساق وراء أنانيته الشعرية، " فيسترسل في خواطر غنائية أو خطابية، أو هجاء أو نصائح مباشرة، وإلا فقد الأثر المسرحي جوهره الفني، ليصير جملة قصائد غنائية"[34]، كما بحال أن يستسلم الشاعر للذة ذكر أحداث تاريخية، أو وصف مناظر أو لوحات تضيف إلى الحدث المسرحي ولا تصور لونا من الصراع فيه، فالواجب الفني أن نجعل الشاعر نصب عينيه مهمة اكتشاف عالم خاص اكتشافا تدريجياً من خلال الأحداث والأشخاص"[34].

في الأخير يتبين لنا مما تقدم أن المسرحية الشعرية يجب أن تحافظ على كل خصائص المسرحية، لكن ليس مفروضاً عليها أن تحافظ على كل خصائص القصيدة الشعرية، فالشعر المسرحي يختلف في بعض جوانبه عن الشعر الغنائي، فهو شعر يليق بالمسرح ولا يشترط أن يليق بالشعر، ومن هنا فإن"المسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به"[36]، على أن تكون الغلبة فيه للمسرح الذي يجب أن يحافظ على كل خصوصياته، في حين يفقد الشعر بعض خصوصياته ليكون دراميا، ولنتمكن من إطلاق تسمية المسرح الشعري على النص لا الشعر المسرحي

الإحالات والهوامش

1-محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات شوقي ، حياته وشعره ص05

2-سلام زغلول، المسرح والمجتمع في مائة عام، ص166

3-محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات شوقي ، حياته وشعره ص08

4-كاظم حطيط: دراسات في الأدب العربي الحديث ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1988ص200

5- عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، ط1، الجزائر، 2012م. ص45-47

6-نفسه، ص31

7- محمد مندور، محاضرات عن مسرحيات شوقي ، حياته وشعره ص36

8- عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر،رسالة ماجستير، جامعة المسيلة2009/2008، ص09

9-ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، لبنان 2006، ص422

10-عذنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1996، ص57

11-وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 1997، ص187
12-نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر1995، ص5
13- عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص11
14- المرجع نفسه، ص12
15- المرجع نفسه، ص12
16- المعجم المسرحي، ص281
17- ينظر: نفسه، ص36-37
18- أبو الحسن سلام- مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص155
19- عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص20
20-قدامى بن جعفر، كتاب البيان، تح: طه حسين وعبد الحميد العبادي، القاهرة مصر1939، ص75
21-أبو الحسن سلام، مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص21
22- المرجع نفسه، ص29
23-أرسطو، فن الشعر، تر:إبراهيم حمادة، القاهرة، الأنجلو المصرية، الفصل السابع
24-محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، طبعة دار الشروق الأولى 1994، ص220
25-أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص163
26-محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي ، ص221
27-محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار الثقافة دار العودة،1975، ص 51
28- أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، أكتوبر 1995 ، العدد 538، ص-51
29- عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص49
30-المعجم المسرحي، ص281
31-المرجع نفسه، ص281
32-خالد محي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة فصول، ع61-62سنة2003، ص159
33-مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط2، دار النشر للجامعة المصرية، دت، ص132
34-محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة بيروت لبنان، 1975، ص91
35-المرجع نفسه، ص90
36-أحمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص26.

النّــقد المسرحـــي المغــاربي

بين الرؤى والإنجـــاز

أ. قندسي خيرة
كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة سيدي بلعباس

يعتبر الفن المسرحي من الظواهر الفنية الطارئة على الثقافة المغاربية، حيث أنّ بلدان المغرب العربي لم تتعرّف على هذا العمل الإبداعي إلاّ بعد احتكاكها بالثقافة الغربية مع الاستعمار الفرنسي والاسباني اللّذين عملا على بناء بعض المؤسسات المسرحية، حيث ساهمت هذه الأخيرة في تعريف المغاربة بهذا الفن وببعض آلياته، كما أن زيارة بعض الفرق المسرحية العربية –خاصة الفرق المصرية– لبلدان المغرب جعلتها تستفيد وتتقل هذا الفن الوليد، فقد قامت فرقة "جورج الأبيض" بجولة عام 1921م وعمّت كل الشمال الإفريقي بداية من ليبيا وصولا إلى المغرب، وفي تونس عرضت العديد من المسرحيات المصرية بفضل تشكّل الجوق المصري التونسي عام 1909م، و"جماعة الآداب العربية" سنة 1911م، و"جماعة الشهامة العربية" سنة 1912م.

إلاّ أنّ ردود أفعال الجماهيري على عروض هذه الفرق انطبعت بخصوصية كل بلد على حدة، ولاسيما على الصعيد اللّغوي، أمّا على الصعيد الفنّي فقد كانت الزيارات محفزا على تشكيل فرق محلية.

ففي تونس كانت أولى النصوص لمحمد الجعايبي تحت عنوان "عبد الحميد بيت جدران يَلْدَزَ"، ونص "الانتقام" للشيخ "محمد مناشو"، حيث اتّخذت هذه النصوص ميزة الاقتباس من الثقافة الغربية، كما نجد هذا التصوّر أيضا عند الكاتب المغربي "عبد الكريم برشيد" الذي كان يلجأ في بعض الأحيان إلى استلهام التراث الغربي كما هو الشأن في مسرحيته "فاوست والأميرة الصلعاء".

وبما أنّ كل حركة إبداعية تحتاج إلى حركة أخرى تسمى الحركة النقدية، فإنّ هذه الأخيرة شهدت مجموعة من الطفرات على مستوى النظرية والتطبيق، بل حتى على مستوى الرّؤية، ومن هنا كان هذا البحث محاولة لكشف النّقاب عن الإشكاليات الآتية:

- ما هي أهم المراحل التاريخية التي مرّ بها الخطاب النقدي المسرحي في الأقاليم المغاربية؟
- ما هي أهم المقاربات التي عرفها هذا النقد؟
- ما هي مميزات الخطاب النقدي المسرحي المغاربي على مستوى الرّؤية والتّجربة؟

إنّ أية قراءة في الخطاب النّقدي المسرحي المغاربي لا يمكن أن تكون مبنية إلاّ عند الإحاطة بظروف تشكيل هذا الخطاب، فإذا قمنا بقراءة لبعض النتاجات النّقدية المسرحية في بلدان المغرب العربي، وقمنا بتحليلها في إطار السياق العام الذي كان يؤطّرها بما فيه من مكوّنات أدبية وفنية ومعرفية وإيديولوجية، فإنّنا سنلاحظ أن الخطاب النقدي المسرحي في المغرب العربي قد عرف أربع مراحل يمكن اختزالها فيما يلي:

1. الخطاب النقدي الصحفي:

إذا كان المسرحيون المغاربة غداة الاستقلال قد حرصوا على الاهتمام بجانب الاقتباس، وبدأوا يؤقلمون الأساليب المسرحية الغربية مع البيئة الوطنية، فإن الخطاب النقدي المسرحي الذي عمل على دراسة هذه المدونات كان يأخذ الحذر من كل مستورد ومقتبس، بل كان يضع أيضا بعض الشروط التاريخية للحكم على العروض المسرحية، وهذا ما جعل النقد المسرحي معياريا متحجّرا.

يقول "حسن المنيعي" في هذا الصدد:

"أما في مرحلة الاستقلال فإنّ إلحاح الفنيين المغاربةعلى الاقتباس، وحرصهم على تلبيس الأساليب الدرامية المجتلبة وإخضاعها للبيئة المغربية قد دفع النقد إلى تحديد موقفه من الاقتباس"[1]

نستنتج من هذا القول أنّ الخطاب النّقدي المسرحي بدأ بداية بعثرة، حيث كانت الدراسات النّقدية تتخذ مجالها في الصحف والمجلاّت، وهذا ما جعل كاتب المقال يلتجأ عُنوَة إلى تلخيص المسرحيات مضمونا وشكلا، وذلك تكيّفا مع شروط الكتابة الصحفية، حيث يستوجب الحيّز الصحفي أن يكون المقال مركّزا وملخصا دون إطناب.

وعلى العموم لقد كان هذا النقد انطباعيا ذاتيا في مجمله، يقوم على التسرّع في إصدار الأحكام والميل إلى التعميم والإكتفاء بالتّلخيص اليسير دون التعمّق في الجوانب الدراماتولوجية التي تتعلق بالممارسة المسرحية، وتشغيل الذوق والعاطفة في قراءة النصوص المسرحية، دون الاحتكام إ لى المقاييس الموضوعية، أو تمثّل المعايير العلمية في الفهم والتفسير والتّأويل، ثم إنّ الخطاب النّقدي المسرحي اكتفى –آنذاك– بالبحث عن المظاهر السطحية للعمل المسرحي المغاربي كالبحث عن الذّات والهوية النّقدية المغاربية دون أن يتوغّل في جوهر العمل الإبداعي.

يعلّق عبد الرحمن بن زيدان على الخطاب النقدي في هذه المرحلة حيث يقول: "... وهذا شيء طبيعي باعتبار أنه يبحث عن هويته في مطلع الستينات، وكان لا يعدو أن يكون مقالات وتدبيجات وصياغة انطباعية تفيض من حين لآخر عبر الخواطر، وهي إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على الكسل الفكري وغياب المنهج، حيث كانت الكتابة في هذه المرحلة كتابة صحفية تستجيب لمتطلبات العمل اليومي أكثر ممّا تستجيب للموضوعية والانضباط، والبحث المتأني الذي يقرأ العمل من الداخل".[2]

إن فقدان المنهجية في عملية نقد الستّينات قد نتج عنه بعض الكتابات المتشنّجة، دون إغفال بعض الدراسات الهادفة والواعية على الرّغم من قلتها مثلا: مقالات عبد الكبير الفاسي، ومحمد الشيخ في المغرب، وفي الجزائر نعثر على خطاب نقدي صحفي جاد وهو كتاب "الصحافة والمسرح: دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي" لمخلوف بوكروح.

إن هذه الاعتبارات السابقة هي التي جعلت "حسن المنيعي" يحاول تفسير أزمة النّقد بإرجاعها إلى مجموعة من الأسباب وهي:

1. عدم تبلور النقد في مناهج أو تيارات واضحة.
2. فهم تبسيطي للعلاقة بين الفن والواقع.
3. نقص في الثقافة المسرحية.
4. تضخيم المقولات النقدية للخطابات المحشوة التي لا يتحملها النص المسرحي.[3]

وخلاصة القول حول الخطاب النقدي الصحفي أنه بعيد كل البعد عن المصداقية والموضوعية، لذا حاول النّقاد بعد هذه المرحلة إلتماس طريق للخروج من ضبابية الرّؤى وفوضى الأفكار نحو تجربة نقدية مؤسسة.

2. الخطاب النقدي التنظيري:

من أهمّ القضايا التي واجهت الخطاب النّقدي المسرحي بالمغرب العربي قضية التّأسيس، حيث أنّ نشأة المسرح المغربي في أحضان النّقل والاقتباس، بفعل تعرّف المغاربة على التجارب المسرحية العربية، دون أن ننسى المؤثرات الغربية و"التي تمثّلت في تلك الملامح المولييرية التي ميّزت أعمال المسرحيين المغاربة الأوائل، والتي جعلتهم يهتمون أساسا بعملية الترجمة والتّعريب"[4]، كل هذه الأمور دفعت النّقاد إلى التفكير في محاولة تنظير المسرح في البلدان المغاربية، مسرح متميّز له خصوصياته الفكرية والمعرفية والحضارية والفنية.

من هنا يمكننا القول أن تأثّر المغاربة بالتّجارب المسرحية العربية والغربية هو بمثابة إرهاصات أولى للظاهرة المسرحية في البلدان المغاربية، كما أنّه لم يكن سببا في عرقلة تطوّر هذا الفن على الإطلاق، لأنّه لولا عملية التأثير هذه لما استطاع المغاربة تكوين فكرة عن العمل المسرحي، ولما حرصوا على بناء صيغة مسرحية تتلاءم مع طبيعة الواقع المغاربي بكل تناقضاته ومعطياته.

لقد كان لهذه الإرهاصات الفضل في تحفيز النقاد المسرحيين على البحث عن شكل مسرحي يحتضن الثقافة المغاربية، ويعبّر عن وجدان جماهيرها، أي نموذج مسرحي مطبوع بطابع إقليمي صرف، مما أدى إلى ظهور تجارب مسرحية هامة انحصر معظمها فيما يسمى بمسرح الهواة.

ثمّ إنّ الدعوة إلى التأسيس جعلت النقاد يفكرون في قضية الشكل والمضمون، وطبيعة العلاقة القائمة بينهما، حيث دعوا إلى ضرورة تطعيم الفن المسرحي بمضامين نابعة من الثقافة التي يحملها كل بلد مغاربي، وخصوصا الثقافة الشعبية، وهذا ما يفسّر لجوء جلّ التجارب المسرحية في هذه المرحلة إلى التراث الشعبي المغربي في أعماله المسرحية مثل: مسرحية (سالف لونجة)، أو حتّى استلهامه من التراث العربي مثل: مسرحية (ابن الرومي في مدن الصّفيح)[5]، وفي الجزائر نجد مسرحية (القراب والصالحين) لولد عبد الرحمن كاكي، حيث أخذ موضوع مسرحيته من أسطورة جزائرية قديمة، ووظّفها في قالب مسرحي متميّز، دون أن ننسى إسهامات المرحوم "عبد القادر علولة" حيث احتفظ في كل مسرحياته بشخصية تراثية هي شخصية "القوّال"، ويظهر ذلك في "الأجواد"، "اللّثام"، الأقوال"، وفي تونس نجد إسهامات "عز الدين المدني" الذي قام بدور فعّال ومتميّز في تأصيله للمسرح التونسي باستلهام التراث.

من هنا يتّضح لنا أن المسرح المغاربي الذي عاش مراحل وإرهاصات (التأسيس)ارتبط بفعل آخر وهو (التّأصيل)، والجدير بالذكر أن مسألة التّأصيل لم تتعلق بالمغاربة وحدهم، بل هي سمة عامة ارتبطت –فيما سبق– بالمسرح العربي أيضا، أي "منذ معرفة العرب بالمسرح منذ عهد النّهضة العربية، حيث بدأ البحث عن مسرح عربي الهوية، بدأ من البحث عن الذات العربية إلى محاولة تحديد الموقع أو الموقف من الغرب".[6]

ويكمن سرّ هذه الخصوصية المميّزة في أنّ هذه الظاهرة ولدت منذ البداية "غريبة عن المركز الذاتي الجوهري للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الإقليمية".[7]

لقد ظلّت إشكالية تأصيل المسرح العربي عامة والمسرح العربي عامة والمسرح المغاربي –موضوع الدراسة– مرتبطة بالتراث في أذهان الكثر من النّقاد، إنّها محاولة للبحث عن هوية المغاربة وتميّزهم لتأكيد البعد الأنطولوجي الوجودي الذي يتمثل في محاولة اللّجوء إلى التّراث من أجل تحقيق الذّات.[8]

ثم إنّ مفهوم التأصيل ارتبط في الخطاب المسرحي التأسيسي بموضوع آخر وهو محاولة جعل روح وجوهر المادة التراثية إسقاطا حيّا للعصر والواقع الإنساني، وذلك حتّى تتحوّل التصورات الفلسفية والحمولات الفكريةللنموذج التراثي إلى طاقة محرّكة وفاعلة في الحاضر والمستقبل، لذا فإنّ "فعل التأصيل لا ينبغي أن يفهم منه مجرّد الرّجوع إلى التّراث والإغتراب من محتوياته المادية والوجدانية والفكرية فحسب، ولكن أصالة الإنتاج الإبداعي ظلّت مرهونة بالخصوصية التي أفرزها التكوين الإيديولوجي والثقافي والاجتماعي التي أثرت بشكل أو بأخرى فكر وخيال المسرحية المغاربية".[9]

بمعنى أن الكتابات النقدية المسرحية في هذه المرحلة (مرحلة التأسيس) ارتكزت منذ سنوات السبعين من القرن العشرين على النقد المرجعي الذي يحتكم إلى مناهج سياقية كالتحقيب التاريخي والتّأويل السوسيولوجي، إما بطريقة غير مباشرة تقوم على المنهج الاجتماعي الإيديولوجي، وإما بطريقة غير مباشرة تستند إلى البنيوية التكوينية، فضلا عن التحليل الفلسفي أو حتى الأنثروبولوجي في قراءة الإبداع المسرحي تجنيسا ورؤية، بناءا أو تشكيلا.

أ. المنهج التاريخي:

يستند هذا المنهج على التحقيب والتوثيق والأرشفة والتصنيف، كما ترصد هذه الدراسة النقدية المراحل التاريخية التي عرفها المسرح في الأقاليم المغاربة، من خلال التشديد على التطوّر والمراحل والتّعاقب والبدايات والنهايات، وهكذا ترد إلى أذهاننا أسماء نقدية لامعة، كحسن المنيعي الذي كان سبّاقا إلى تبني هذا المنهج من خلال كتابه "أبحاث في المسرح المغربي" وكتاب "ويبقى الإبداع"، علاوة على ذلك فقد أصدر "مصطفى بغداد" كتابه "المسرح المغربي قبل الاستقلال" حيث خصّصه الكاتب للمسرح المغربي إبّان فترة الحماية، ولا ننسى كتاب "بنية التأليف المسرحي بالمغرب: من البداية إلى الثمانينات" لمحمد الكغاط، حيث تتبّع فيه تاريخ النص المسرحي المغاربي تأليفا وكتابة واقتباسا من فترة الحماية إلى سنوات الثمانين من القرن العشرين.[10]

من جهة أخرى هناك من النقاد الذين اهتموا بمكانة الطفل في المسرح المغربي "فلجميل حمداوي كتاب بعنوان "مسرح الأطفال بالمغرب"، فضلا عن كتاب "تاريخ مسرح الطفل" لمصطفى عبد السلام المهمام".[11]

وفي الجزائر نجد إسهامات بعض النقّاد في مجال المسرح مثل الكاتب "إدريس قرقوة" درس تاريخ المسرح في الجزائر من خلال كتابه "التراث في المسرح الجزائري".

ب. المنهج السوسيولوجي:

يعتمد النقد الاجتماعي على ربط الإبداع المسرحي بواقعه السوسيولوجي، فمن أهم الدراسات التي ارتكزت على هذا النّقد كتاب "جدل القراءة" لنجيب عوفي، حيث خصص في كتابه فصلا عن المسرح المغربي عنونه بـــ "المسرح المغربي بانوراما تاريخية" رصد فيه التّفاوت الاجتماعي داخل المجتمع المغربي.

يقول صاحب الكتاب: "تبدو الكتابة المسرحية مرآة مصقولة تعكس بوضوح المثالب الإيديولوجية والمصالح الطبقية، أي أن الكتابة المسرحية تصبح على هذا الأساس سلاحا إيديولوجيا هامّا في مجال الصراع الاجتماعي، تحاول كل طبقة أن تستغله لمصلحتها وأهدافها، وهكذا تبدو خريطة المسرحية موزعة على نحو مأساوي بين السلطة الرسمية من جهة بمؤسساتها وطوابيرها، وبين السلطة المضادة والمقموعة بتناقضاتها واختلافاتها من جهة ثانية، وفي المسافة الواقعة بين السلطتين تقوم فئات ثالثة بلعبة الأكروبات الانتهازية على خشبة المسرح المغربي".[12]

وقد ذكرنا سابقا أنّ التأويل السوسيولوجي ممكن أن يتّخذه النّاقد المسرحي ولكن بطريقة غير مباشرة تستند إلى البنية التكوينية، هذه الأخيرة التي تمظهرت في كتب عديدة مثل كتاب "صورة البطل في المسرح المغربي من البدايات إلى الثمانينات" لعبد الرّحمن الوافي، حيث تتبّع النّاقد صورة البطل المسرحي في ضوء البنيوية التكوينية للوسيات غولدمان، منتقلا من البطل المولبيري إلى البطل الشعبي فبطل الاحتفال.[13]

ج. المنهج الفلسفي:

حاولت بعض الدراسات النّقدية البحث عن نشأة المسرح وأجناسه الفنية والجمالية في ضوء التصوّر الفلسفي، حيث كانت تقف عند الظواهر المسرحية من خلال رصد الرّؤى الميتافيزيقية التي تجسّد الصراع التراجيدي بين الإنسان والقدر، ويعدّ كتاب "حياة التراجيديا" لعبد الواحد بن ياسر من أهم الكتب التي مثلت هذا التصوّر الفلسفي، حيث حاول الكاتب تتبّع الطابع التراجيدي وفق منظور فلسفي، يقول النّاقد "عبد الواحد بن ياسر": «تظهر العلاقة بين التراجيديا والفلسفة في مستويين اثنين: الأوّل تاريخي يتمثّل في تزامن ظهور الأعمال التراجيدية الأولى للشعراء الإغريق الرّواد مع ميلاد الفلسفة اليونانية، ثم في توازي عودة التراجيديا في القرنين السادس عشر والسابع عشر مع تشكّل الأنساق الفلسفية الكلاسيكية الكبرى، أمّا المستوى الثاني فهو نظري يعيد تحديد مفهوم التراجيديا ونعني بها نصوص أرسطو أوّلا ثم هيجل ونيتشه وشوبنهاور وغيرهم في العصر الحديث، ذلك أن تاريخ المسرح عموما هو تاريخ التجربة الإنسانية وسعيها الدّؤوب لاكتشاف المقولات الفلسفية وتجسيدها بواسطة اللّغة الدرامية».[14]

وهكذا يكون البحث في الجنس التراجيدي من هذا المنظور إسهاما أساسيا في مجال النقد الأدبي عامة، والنّقد المسرحي على وجه الخصوص.

د. المنهج الأنثروبولوجي:

تستند الدراسة الأنثروبولوجية في دراستها للمسرح باعتباره ظاهرة ثقافية وأسطورية، أي أنّها تدرس الظّواهر الدرامية والأشكال الفطرية ما قبل تشكّل المسرح مع البحث عن معانيها المضمرة، واستكشاف مقاصدها الرّمزية، وهنا تجدر الإشارة إلى كتاب "المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية" لحسن بحراوي، حيث أشار النّاقد في مصدره إلى مجموعة من الظواهر والطقوس الدرامية في مرحلة ما قبل تشكل المسرح مثل: الحلقة والبساط وسيدي الكتفي، وهزليات يهود المغرب، وموكب بو الجلود، وفرقة بغيلة وغيرها.[15]

نستنتج مما سبق ذكره أنّ الإطارين الفكري والحضاري اللّذين طرحتهما بعض الثوابت الثقافية في بلدان المغرب العربي، كانت حافزا على البحث والدّراسة والتّجريب، وذلك من أجل استنباط مسرح مغاربي شكلا ومضمونا، "يرفض الشكل الأوروبي المنقول ويستوحي قوالبه ونماذجه من التراث الشعبي، كما يستمدّ لغته من الحكايات والقصص الشعبية، ومن الأساطير المغربية القديمة".[16]

لقد كان الخطاب المسرحي التنظيري يروم من خلال تبنّي المناهج النّقدية السياقية إلى اعتبار النتاج المسرحي شكلا من أشكالا الوعي في ذهن المبدع، بمعنى أنّ العمل المسرحي ما هو إلا إدراك للواقع بما فيه من قضايا اجتماعية أو تاريخية أو فلسفية

إلخ... إلاّ أنّ هذا الخطاب النقدي "ألبس العمل المسرحي قناعا غريبا"[17] عن وجه المسرح المغاربي، حيث حمّل المضامين المسرحية ما لا تطيقه من تحاليل وإسقاطات.

يعلّق عز الدين بونيت" على هذه الفكرة حيث يقول: «إنّ الخطاب المسرحي يغلب عليه طابع تحليل المحتوى دون أن يعني هذا وجود جهاز مفاهيمي ونظري متكامل للقيام بهذه العملية، وإنّما يتم الأمر انطلاقا من التّحليل الإيديولوجي القائم في أغلبه على إسقاط العديد من المحتويات الإيديولوجية على اشتغال الإشارات المسرحية، دون أن يكون هذا الاشتغال يستلزم بالضرورة هذه المحتويات بالذّات».[18]

من هنا يكون تطبيق المناهج السياقية في الأعمال المسرحية المغاربية قد أحدث تحوّلات معتبرة في ساحة النّقد من خلال ما يلي:

- تعزيز العمل المسرحي وإبراز أهميته.
- الدّفاع عن اللغة العربية.
- تعريف القارئ بالتراث المغاربي وما يكتنزه من معارف.
- محاولة ملامسة الظاهرة المسرحية عن طريق الكتابة الواصفة للغربة أو الشخصيات البارزة على صعيد كلّ إقليم.

ولكن من جهة أخرى أظهرت هذه المناهج عجزها ذلك لأنّها حاولت استنطاق اللاّوجود في الإبداع المسرحي ما أدّى إلى تفجير جملة من الصراعات الإيديولوجية، دون أن ننسى تركيزها على كلّ ما هو ضمني في النص المسرحي، وإغفاله لما هو فني وجمالي أي ما يخدم بنية المدوّنة المسرحية.

3. الخطاب النقدي الأكاديمي:

بعدما أظهر الخطاب النّقدي التأسيسي عجزه النسبي عن احتواء الظاهرة المسرحية بطريقة ممنهجة، حاول النّقاد المغاربة البحث عن صيغ وأشكال مسرحية جديدة، لذا فقد اعتبرت فترة نهاية السبعينات فترة ازدهار للنّقد المسرحي المغاربي، وذلك مع مجموعة من الباحثين الأكاديميين الذين تناولوا المسرح إبداعا ونقدا، حيث كانت إسهاماتهم على شكل رسائل وأطروحات وأبحاث جادة أنجزت في رحاب المعاهد والجامعات.[19]

وهكذا أضحت الملتقيات والمهرجانات تشكل مجالا للقراءة والبحث في صميم العملية المسرحية، فوفق إطارها النّقدي استطاع المسرح المغاربي أن يجد أدواته الإجرائية، وأن يتبنى مفاهيم عديدة مثل: المسرحة، التمسرح، الشخصية، القراءة، السيميوغرافية ...، أو أن يتّخذ فضاءات مختلفة مثل: فضاء النّص المسرحي، فضاء اللعب، الفضاء المرئي، الفضاء اللاّمرئي ...وغيرها من المصطلحات التي تمت مقاربتها سواء منفصلة أو بشكل متداخل لوصف الظاهرة المسرحية، والتي لا يمكن تناولها إلاّ كعرض مسرحي.[20]

وابتداء من فترة الثمانينات انفتح النّقد المسرحي المغاربي على مجموعة من المناهج الحداثية أكثر تجريبا ومعاصرة، مستفيدا من نظريات الحداثة وما بعد الحداثة في الغرب، سيميائية كانت أم تفكيكية أم تأويلية.

وهنا ظهرت دراسات مغاربية جاولت تبني المقاربات النّسقية المعاصرة في السّند المسرحي، ولنا على سبيل المثال دراسات "محمد الكغاط، وعزّ الدين بونيت، وحسن المنيعي وغيرهم من الباحثين الجامعين.

فمن المعروف أنّ المقاربة السيميائية تدرس المسرح في ضوء معطياته البنيوية والضمنية تركيبا وتفكيكا، كما تعني برصد المستويات التركيبية والدّلالية، وأهم المصنفات النّقدية التي حاولت مقاربة العمل المسرحي من منظور سيميائي كتاب "الشخصية ف المسرح المغربي: بنيات وتجليات" لعزّ الدين بونيت، فمن خلال العنوان يتبين لنا أنّ الكتاب فيه بحث عن بنيات الشخصية المسرحية، مع تحديد تجلياتها على مستوى التمظهر السطحي حيث "تتبّع الدّارس مفهوم الشخصية لغة واصطلاحا، مع تبيان مختلف مدلولاتها في ضوء الحقول المعرفية، ليتحدّث بعدها عن الشخصية المسرحية في ضوء المقاربة السيميائية المسرحية كما عند "غريماس" (البنية العاملية)، وكما عند "فيليب هامون" الذي درس مستويات الشخصية من خلال ثنائية الدّال والمدلول".[21]

أما مقاربة العمل المسرحي وفق القراءة التفكيكية فهو يتم من خلال اكتشاف الأجزاء المهمّشة والمخفية في النّص، ومعرفة كيف بإمكانها ممارسة دورها ضمن البنية العامّة للفكر، "فالهدف الأسمى للتّفكيك يتمثّل في محاولة معرفة أفضل الظّواهر البشرية والاجتماعية والتاريخية، ومعرفة كيف تشكّلت وانبنت"[22]، ومن الخطابات النقدية المسرحية التي تبنت المقاربة التفكيكية كتاب "الفن المسرحي وأسطورة الأصل" لخالد أمين.

ثمّ إنّ النّقاد المغاربة أصبحوا -في هذه المرحلة- ينظرون إلى مفهوم القراءة نظرة تختلف كل الاختلاف عن مفهوم القراءات السابقة، لقد أضحت عملية القراءة لديهم فعلا معقّدا، يتبادل فيه القارئ جدلية التأثير والتأثّر مع العمل المسرحي موضوع القراءة.

وهذه الإشكالية بخصوص عملية القراءة قادت النّقاد في المغرب العربي إلى التساؤل عن ثنائية: النص/العرض، حيث "أنّ النص والعرض وعملية القراءة تعتبر أفعالا متلازمة، ولا يمكن الفصل بينها، فالنّص لا يقدّم إلى القارئ، والعرض لا يعرض ولا يبرز إلى الوجود إلاّ وهو موصول بعملية القراءة".[23]

وعلى هذا الأساس فإنّ الخطاب النّقدي الأكاديمي أصبح يهتمّ بالعرض المسرحي أكثر من اهتمامه بالنص ذاته، ذلك لأن المتلقي لا يستطيع قراءة نص مسرحي بين دفّتي كتاب إلاّ إذا تخيّله معروضا أمامه على خشبة المسرح، وهذا ما يفسّر تبنّي النّقاد المسرحيين المغاربة للمناهج السيميولوجية في قراءة العروض المسرحية باعتبارها علامات سمعية بصرية، فضلا عن قراءتها للنصوص المسرحية باعتبارها علامات لغوية.

إنّ اهتمام النّقاد المغاربة في خطابهم بالدّرس السيميولوجي، وبعملية تحديد أهمية العرض أو النّص قادهم إلى البحث عمّا يسمّى بفضاء العرض وما يحمله من أزياء وديكور ورقص وعادات...، ومن هنا يكون العرض المسرحي ممارسة سيميولوجية لكنّه أيضا حدث ثقافي واجتماعي، وهنا تتداخل على مستوى النّقد المعرفي المناهج السيميولوجية مع الخلفيات السوسيو-ثقافية، وفي هذا الصّدد يقول الأستاذ عبد الكريم برشيد: "إنّ المسرح كتابة سيميائية، إنّه التعبير بالعلامات التي تحمل داخلها دلالاتها، لهذا كان ضروريا البحث عن لغة مسرحية حقيقية، لغة تكون أكبر من اللّفظ وأرحب من الأصوات والإشارات، هذه اللّغة يمكن أن نستخرجها من الأزياء والوشم والحناء، والعمران والقصص والحكايات والاحتفال والخط والفسيفساء والأساطير والأخلاق، والألعاب والآداب والرّقص والحكم والعادات".[24]

سميت هذه المرحلة بمرحلة الفرجة الدرامية، لأنّها تلتزم قراءة الفرجات المسرحية وعروضها، حيث يتمّ التركيز على العرض باعتباره رؤية إخراجية وسينوغرافية، يتقاطع فيها النّص مع التشخيص والتأثيث والتلقي الجماهيري، وذلك في ضوء رؤية متكاملة تجمع جميع جوانب العملية المسرحية من تأليف وتمثيل وإضاءة وأثاث وموسيقى، وديكور وإكسسوارات، وتندرج ضمن هذه

المرحلة ما يسمى حاليا بالمقاربة الإثنوسينولوجية، ومن أهم ممثليها في الدراسات النقدية: محمد الكغاط، نوال بن إبراهيم وبشرى شاكر ...الخ

لقد واجه الخطاب النقدي المسرحي المغاربي تحديات تمثلت في دخول مناهج ما بعد البنيوية كالسيميائية والتفكيكية عندما "شعر النقاد أنّ الإستراتيجية التي تبنّتها البنيوية باتت عرضة للتفكيك، وأنّ زمن تسليط النّص قد انتهى، وبدأ عصر جديد عصر المتلقي".[25]

فظهرت نظريات حديثة تبحث في إشكالية العلاقة مع المتلقي/القارئ/المشاهد/المستمع، كما ظهرت نظرية موت المؤلف المسرحي، واستفاد النقد المسرحي المغاربي أيضا من "نظرية هيلتون" التي تطرح آلية مع المتلقي، وتولي أهمية توفر فجوات النّص لاستثارة خيال جمهور المسرح.

وفي المقابل لابدّ من الإشارة إلى أن عملية الانفتاح على المناهج الغربية كانت محاطة بنوع من الحذر في التعامل مع هذه القراءات، وفي كيفية توظيفها بالأعمال المسرحية، وسواء استفاد المغاربة من التجارب الغربية أو وظّفوا أطروحات نقدية عربية قديمة، فإنّه لابدّ أن يأخذوا بعين الاعتبار الظروف الموضوعية والإطار الذي يشكل موروثهم الأدبي ويميّزه، لأنّه ليس من المعقول أن يَنْقُلَ الناقد كل ما يفِد إليه ويعتبره علما مطلقا لا يأتيه باطل، ولا يشي به نقص.

4. نقد الدّراسات (نقد النّقد):

يبدو أن محاولة تحديد المكوّنات النقدية المسرحية المغاربية لا تكون إلاّ إذا وقفنا على المراحل الثلاث السابقة، هذه الأخيرة التي وإن بدت متعثّرة وغير منسجمة، إلاّ أنّها تعبّر عن الهاجس التّنظيري للحركة المسرحية بالمغرب، ذلك لأنّ تطوّر هذه الحركة وازدهار لا يتأتّى إلاّ بتطوّر حركة أخرى هي الحركة النقدية القائمة على دراسة ما كتب عن إسهامات نقدية.

فكثيرة هي الدراسات التي اتّبعت ما يُسمى بالمقاربة الميتانقدية من خلال تفكيك الكتابات النقدية قضية ومنهجا ومصطلحا مع تقويمها من الناحية الفنية الجمالية، يعني هذا أنّ "المقاربة الميتانقدية تهتمّ بالفهم والتّغيير وشرح المبادئ النّقدية نظريا وتطبيقا في الكتب النقدية".[26]

من هنا يمكننا الحديث عن مجموعة من الكتب والدّراسات التي اهتمت بنقد النّقد في مجال المسرح منها كتاب "المسرح المغربي من النّقد إلى الافتحاص" لمحمد أبو العلا، حيث تناول فيه مجموعة من الدّراسات النقدية بالتحليل والفحص والتقويم، باحثا عن الخصائص الدلالية والمنهجية والأسلوبية واللّغوية في تلك الكتب، كذلك كتاب "النقد المسرحي العربي" لحسن المنيعي، حيث تتبّع فيه خطوات النقد العربي بمختلف قضاياه واتجاهاته المنهجية.

بناء على هذه الاعتبارات حاولنا الوقوف عند دراسة نقدية لإبراز مدى كفاءة آلياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها، بمعنى محاولة معرفة أهمية هذه الدراسة من عدمه على المستوى العلمي والمنهجي، وهي دراسة "عبد الرحمن بن زيدان" في كتابه "قضايا المسرح المغربي"، فهو يُعلن في مقدمة كتابه عن طبيعة المنهج الذي سلكه في مشروعه النّقدي، وهو محاولة الرّبط بين الحركة المسرحية بالمغرب ومصادرها الموضوعية في حركة التاريخ والمجتمع، أي أنّ الإطار المعرفي الذي انطلق منه "عبد الرحمن بن زيدان" في مشروعه النّقدي هو الإطار المرتبط بالواقع الاجتماعي.

وبعد تحديد المنهج المعتمد، قام الناقد برصد مجموعة من القضايا التي تخصّص الظاهرة المسرحية المغربية عبر مسارها التاريخي، ومن جملتها:

أوّلا: أنّه ينبغي على النقد المسرحي الارتكاز على منهج نقدي يقوم على أساس قواعد صلبة تعي كل الانطباعات العفوية التي تتولّد عنها حوارات ونقاشات لا تهمّ إلاّ فئة معينة، ولا تلامس القارئ الجاد ولا الثقافة المسرحية نفسها، لأنّ هذا النّقد الانطباعي الذي هيمن على الساحة المسرحية المغربية لفترة من الزمن "لا يقود الجمهور إلى جانب المسرحية أو ضدّها، ولا يكشف أبعادها ومواقفها"[27]، حيث نعت الناقد أولئك النّقاد الذين عرفوا في المرحلة الأولى من الخطاب المسرحي المغربي "بالأقلام الرومانسية المريضة"[28]، ذلك لأنّهم يركنون إلى إخفاء القيم الفنية والفكرية والإنسانية التي تموج بها كثير من الأعمال المسرحية.

ثانيا: أنّ تتبّع قضية الاقتباس يستدعي تسليط الضوء على بعض المضامين المسرحية، ذلك لأنّ المسرح المغربي عرف في مساره التاريخي نموذجين اثنين:

1- المسرح الذي يعيش على هامش المشاكل الاجتماعية.

2- المسرح الذي يعوض المشاكل بعمق وجدية ممثلا في مسرح الهواة.

إذ يهتم النموذج الأوّل -كما يقول- بما هو شكلي فقط، أمّا ما يتعلّق بالمضمون فهو صورة طبق الأصل لمضمون المسرح الفرنسي الكلاسيكي، فهذا المسرح لا يخدم الوعي الشعبي المغربي لأنّه لم يتحرّر من تبعية الآخر (الغرب).

أمّا النوع الثاني فإنّه يتكيّف مع الواقع من جهة، ويرتبط بالتّراث المغربي أو العربي من جهة أخرى، وقد سمّى الناقد "عبد الرحمن بن زيدان" هذا النموذج بمسرح الرّقص أو الاحتجاج.[29]

ثالثا: أنّ المطالبة بأعمال مسرحية جادّة يستدعي بالضرورة تقديم نقد جاد، فعلى النقاد المغاربة بذل مجهودات واضحة المنهج بهدف توضيح أسس الإبداع المسرحي المغاربي.

رابعا: أنّ استلهام التراث قد فهم برؤى وتصوّرات مختلفة، فمن المسرحيين من أحسن توظيفه، وفهم الغاية، وهي العمل على التّغيير وملامسة التّناقضات الاجتماعية، ومنهم من أساء فهم عملية استدعاء التراث، فكان وجوده في العمل المسرحي سطحيا لا يقارب الواقع مطلقا، وهنا استشهد النّاقد "عبد الرحمن بن زيدان" بأعمال بعض المسرحيين المغاربة مثل: أحمد الطيّب لعلج وإدريس الشاذلي، فهؤلاء على الرغم من رغبتهم الملحّة في تأصيل المسرح المغربي إلاّ أنّ أعمالهم ظلّت مشدودة بأفكار غربية، أمّا فيما يخصّ قراءته لمسرحية "عبد الكريم برشيد" الموسومة بــ "عنترة في المراسا المكسّرة" فإنّنا نجد النّاقد يثني على طبيعة هذا العمل الإبداعي، ذلك لأنّ الكاتب المسرحي وفّق في توظيفه للتّراث بشكل نضالي، حيث وجّه النّقد الحاضر من خلال ربطه بالماضي، إذ اتّخذ "عبد الكريم برشيد" شخصية "عنترة" التّاريخية كنموذج للتّعبير عمّا يعانيه المغاربة من قهر سياسي.[30]

خامسا: أنّ هنالك أعمال مسرحية مغربية تكشف عن الجوانب النّفسية، وهكذا يلاحظ أنّ النّاقد "عبد الرحمن بن زيدان" حاول تجاوز الإطار المنهجي الذي حصره في مقدمة كتابه، وهو المرجع الاجتماعي نحو فضاءات أخرى تلعب دورا مهما على مستوى قراءة العمل الدرامي وهي الجوانب النّفسية سواء لدى شخصيات المسرحية أو لدى المتفرّج الذي ينفعل ويتأثّر بسلوك هذه الشخصيات، حيث وجد النّاقد "عبد الرحمن بن زيدان" مسرحية "خيوط حبال شعر" لمحمّد تيمد نموذجا يكشف عن الصراع السيكولوجي، وكذا التّناقضات السلوكية والأخلاقية التي تعيشها الطبقة الاجتماعية الفقيرة.

يقول عبد الرحمن بن زيدان: "لقد جعل تيمد التّعبير متكاملا، وجعل الصمت أكثر تعبيرا عن حالة القلق، فقد ترك حركة الممثّلين وتنقّلاتهم فوق الخشبة تفضح –برمزية معبّرة– الحركة المبدئية والدّيمقراطية النظرية، وحقوق الإنسان القانونية الشكلية التي يعيشها الإنسان في العالم".[31]

سادسا: أنّ الجمهور هو أداة فعّالة في عملية الإبداع، وهو عنصر أساسيّ في بناء المسرحية، لذا من الضروري تدعيم العلاقة العضوية بين المبدع والجمهور، لأنّ لولاه لما اكتملت ثنائية العرض/الإخراج.

لقد مكّنتنا هذه الدّراسة من معرفة أبرز المكوّنات النّقدية التي قام عليها المشروع النّقدي لعبد الرحمن بن زيدان، ولكن الجدير بالذكر أنّ مفهوم القراءة لديه ينحصر أساسا في العناية بالمضامين والأفكار التي تشكل العمل المسرحي دون الاهتمام بالمنحى الفني والجمالي الذي يكتمل به الخطاب النّقدي المسرحي، وهكذا "فإنّ اهتمام النّاقد بالبنية المضمونية للعمل المسرحي سواء على مستوى شكل العرض أو على مستوى الأفكار التي يطرحها، يمكن إرجاعه إلى تلك الرّؤية النقدية التي قيّد بها نفسه والتي يُعلن أكثر من مرة عن أهميتها"[32]، ذلك لأنّ الفن المسرحي –في نظره– لا يكونفنّا هادفا وناضجا إلاّ إذا امتزج بالعملية الاجتماعية وشارك في نسجها وتعمّق في أسرارها.

خلاصة القول أنّ الخطاب النّقدي المسرحي في الأقاليم المغاربية عرف مجموعة من المراحل التاريخية بداية من مرحلة الذّوق التي بدت فيها معالم الخطاب النّقدي الصحفي سيرا إلى مرحلة التّأسيس والتّأصيل بوجود الخطاب النّقدي التّنظيري وصولا إلى مرحلة النظرية من خلال الدّراسات الإبداعية ذات الصلة بالوجهة الأكاديمية والتي سمحت بتشكيل الخطاب النّقدي الأكاديمي، وأخيرا مرحلة القراءة التي حققت ما يُسمى بالخطاب الميتانقدي.

كما عرف النّقد المسرحي مجموعة من المناهج ابتدأت بالسّياق وانتهت بالنّسق، هذا وقد لاحظنا أنّ النّقد المسرحي المغاربي يميل كثيرا إلى النّقد السياقي على حساب القراءات النّسقية المعاصرة، فضلا عن انفتاحه على ثقافة الغرب رغم المحاولات الجادّة للتّأصيل .

ورغم معاينة النّقد المغاربي للممارسات المسرحية منذ بدايتها إلاّ أنّه لا يزال متخلّفا عن الركب الإبداعي، رغم تعدّد قضاياه، وتشعّب مجالاته، ورغم اتّهام البعض له بمساهمته في خلق فرجة بلا هويّة، إلاّ أنّه لابدّ أن نشير إلى بعض الأسباب التي أدّت إلى انخفاض المستوى الفني للعرض المسرحي، فمنها ما يرتبط بالجمهور وبعضها بالعمل الإبداعي، وبعضها الآخر بالفرقة الممارسة للعرض، فضلا عن الإخراج الذي يلعب دورا كبيرا في نجاح هذا الفن.

وعليه أخذ المثقفون والباحثون على عاتقهم مسؤولية تطوير الخطاب النّقدي المغاربي الذي يدفع –لا محالة– الإبداع النصّي المسرحي إلى الأمام بفضل توفير الأدوات اللاّزمة للممارسين على الرّكح، وتطوير مهاراتهم، وتمكينهم من المساهمة في تحريك عجلة الثّقافة في المجتمع، إيمانا منهم بما قاله المخرج البولندي "جوزيف شاينا": «**من الممكن تدمير الفنان المبدع، لكن لا يمكن أبدا تدمير الفن**».

الهوامش:

[1] حسن المنيعي: النقد المسرحي في المغرب، جريدة الاتحاد الاشتراكي، المغرب، ع: 295، 1988م، ص 65.

[2] عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987م، ص210.

[3] ينظر: حسن المنيعي، مرجع سابق، ص 72.

[4] محمد فراح، المسرح المغربي: بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النّقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000م، ص32.

[5] ينظر: محمد فراح، مرجع سابق، ص34.

[6] وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990–2006)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م، ص19.

[7] وطفاء حمادي، مرجع سابق، ص20.

[8] ينظر: يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ص193.

[9] محمد فراح، مرجع سابق، ص35.

[10] ينظر: جميل حمداوي، صحيفة المثقّف، ع:2702، الموقع الإلكتروني: www.almothaquaf.com.

[11] ينظر: جميل حمداوي، الموقع نفسه.

[12] نجيب العوفي، جدل القراءة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1980م، ص ص 85–86.

[13] ينظر: جميل حمداوي، صحيفة المثقف، الموقع السابق.

[14] عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا، المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، 2006م، ص09.

[15] ينظر: حسن بحراوي، المسرح المغربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص62.

[16] محمد فراح، المسرح المغاربي، مرجع سابق، ص34.

[17] محمد فراح، مرجع سابق، ص46.

[18] عز الدين بونيت، حول بعض قضايا الخطاب المسرحي المغربي التاريخية والمعرفية، مجلة خطوة، ع:3–4، 1986م، ص33.

[19] في الجزائر افتتحت الكثير من المعاهد الأكاديمية ذات الصلة بالإبداع المسرحي مثل: معهد برج الكيفان للفنون المسرحية، وافتتاح قسم "النقد والأدب التمثيلي" بجامعة وهران.

[20] محمد فراح، المسرح المغاربي، مرجع سابق، ص48.

[21] جميل حمداوي، صحيفة المثقف، الموقع السابق.

[22] جميل حمداوي، صحيفة المثقف، الموقع السابق.

[23] هشام صالح، بين مفهوم الأرثوذكسية والعقلية الدّوغماتية، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1987م، ص10.

[24] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص10.

[25] عبد الكريم برشيد، المرجع نفسه، ص17.

[26] جميل حمداوي، صحيفة المثقف، الموقع السابق.

[27] عبد الرحمن بن زيدان، قضايا المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، المغرب، 1978م، ص05.

[28] عبد الرحمن بن زيدان، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[29] ينظر: محمد فراح، المسرح المغربي، مرجع سابق، ص67.

[30] عبد الرحمن بن زيدان، المرجع نفسه، ص76.

[31] المرجع السابق نفسه، ص17.

[32] محمد فراح، المسرح المغاربي، مرجع سابق، ص76.

تأثير التقنيات الحديثة على أشكال تقديم

وتلقي الخطاب النقدي المسرحي

د.ربيعة بن لطيفة

تونس

يعتبر نقد الأعمال الفنية نشاط فكريا يقوم على التحليل و التقييم يرتقي بالعمل الفني و يعرف به لدى المتلقي، ورغم أنه معروف عن الناقد أنه يشاكس المبدع فإن ذلك لا يعني أن النقد هو الكشف عن العيوب وعن الجوانب السلبية فقط ، بل هو ابتكار معرفة جديدة و رؤية للأثر الفني ربما تختلف عما أراده مبدعها و هي لا تقل عنها أهمية فكما للمبدع جمهوره فإن للناقد أيضا جمهوره الذي يثق به ويلتزم بآرائه وقناعاته. ورغم أن الناقد مطالب في الغالب أن يكون موضوعيا فإن الكتابات النقدية مهما اختلفت الفضاءات والهياكل التي تقدمها للمتلقي تحمل موقف كاتبها من الأثر الفني سواء كان ذلك بشكل علني يصل حد التهجم و الاستهجان أو الإعجاب والانبهار أو بشكل مقنع تحت نظريات و جماليات عامة.

فمثلا في المسرح الذي هو موضوع بحثنا تختلف قراءة العرض البصري المنبثق من النص من ناقد إلى آخر ، فهناك من يطلق الجاهز من أحكام القيمة والانطباعات والآراء في أن يكون هذا العمل رديئاً أو جيداً ، وهناك من يبتعد حتما عن النقد الذي يقلل من أهمية العرض على حساب النص. ويتبع النقد الموجه لتحليل العرض من اجل التفكيك وإعادة التركيب بشكل يحافظ على العرض بكافة مكوناته البصرية بوصفه الحلقة الأهم التي لابد من تناولها وسبر أغوارها وما يدور في فلكها من أهميات ،دون إهمال النص بوصفه مادة للنقد و تنزيله في سياقه الاجتماعي و التاريخي و الجمالي.

إضافة إلى ذلك يخلق النقد ذاكرة توثيقية للعرض المسرحي تترسخ من خلال الوثائق التي تتمثل عادة في مقالات منشورة في الجرائد أو المجلات المتخصصة و كذلك في المحاضرات والأبحاث الجامعية أو المنشورات الخاصة ببعض الملتقيات و التظاهرات الثقافية وقد كانت هذه الوثائق المكتوبة من الوسائل القليلة لتوثيق العرض المسرحي خاصة و أن التصوير التلفزي أو التصوير بالفيديو لم يكن أمرا متاحا لكل المسرحيات .و لكن التطورات التقنية خولت طرقا أخرى لتوثيق العرض المسرحي تسهل تداوله نذكر منها التوثيق على الأقراص الليزرية المضغوطة وكذلك عبر الشبكة العنكبوتية بالتوازي مع ذلك ساهمت هذه التطورات التقنية في انتشار الخطابات النقدية سواء في شكلها المكتوب أو في أشكال جديدة أفرزها انفتاح النقاد و القراء على التقنيات الحديثة في الاتصال . وقد ارتأينا من خلال هذه المداخلة أن نتناول بالتحليل المتغيرات و التحولات التي طرأت على الخطاب النقدي المسرحي في ظل استخدام التقنيات الحديثة في عرضه و توثيقه من خلال ثلاث مستويات .

أولا سنتناول بالتحليل تأثير التقنيات الحديثة على مختلف أنواع الخطاب النقدي و سنقدم شواهد من تجارب النقد المسرحي في تونس. ثم سنبين كيف أسهمت التقنيات الحديثة في تقديم و تقييم و توثيق هذه المقالات على اختلاف أنواعها و اختلاف كتابها و اختلاف الرؤى و المناهج من بلد إلى أخر.

في مستوى ثاني سنتطرق إلى الأساليب الجديدة في تقديم النقد و كتابته التي يمكن أن توفرها المنظومات الإعلامية و مواقع التواصل على الشبكة العنكبوتية للناقد المسرحي و سنبين مدى تأثير هذه الأساليب المستحدثة على مناهج النقد و جودته و مصداقيته.

في مستوى ثالث سنحاول أن نبين التحولات في العلاقة بين المتلقي و النصوص النقدية المسرحية في ظل نشر و تقديم و توثيق المقالات النقدية عبر الوسائط الإعلامية و الاتصالية الحديثة، وسنبرز ما ينجر عن ذلك من تداخل حيث يصبح الكاتب متلقيا و المتلقي كاتبا.

أما عن أنواع الخطاب النقدي التي كانت تتمظهر في أطر مختلفة ومتعددة نذكر أولا الكتابة الصحفية التي عادة ما تكون انطباعية تأثرية، و التي تبرز بشكل جلي في المقالات المنشورة في الجرائد والمجلات الوطنية والعربية والدولية على حد سواء وتجدر بنا الإشارة أنه كان لهذه الكتابات بالغ الأثر في التوثيق و الأرشفة لبدايات المسرح التونسي في ظل غياب المؤلفات "باستثناء ما ذكره

الأستاذ التونسي المنصف شرف الدين في كتابه "قرنين من المسرح التونسي" عن كتب الرحالة الغربيين خلال رحلاتهم إلى تونس و مشاهدتهم لبعض ظواهر الفرجة التقليدية التونسية أو لبعض أنشطة عروض الجالية الغربية المقيمة بتونس"[1] وقد كانت أغلب الصحف تزامنا مع إنشاء أول الفرق المسرحية و الجمعيات تنشر القوانين الداخلية و بعض محاضر الجلسات والبيانات ولكن وظيفتها تحولت لاحقا بتزايد عدد الفرق إلى تغطية الخلافات و الانقسامات داخل هذه الفرق التي تخول مادة أغزر و تجلب أكثر إقبال القراء وفي مرحلة لاحقة تسيست المقالات النقدية فظهرت آراء و مواقف من المسرحيات تحمل في طياتها أبعادا سياسية وأخلاوية نذكر من بين هؤولاء النقاد حسين الجزيري الذي ورد في كتاب بدايات النقد المسرحي في تونس" للأستاذين محمد مسعود ادريس و حافظ الجديدي أن نقده تميز بمنهجه السياسي الملتزم وبدفاعه عن مسرح وطني ملتزم باللغة العربية وبالهدف السامي لمحتوى المسرحيات و بأخلاق سميحة. و كذلك بتهذيب الجمهور و بعناية بالممثلين. "[2]

وتواصل تحول الكتابات النقدية للمسرحيات في الصحف عن منهجها النقدي إلى الإعلام و الإخبار عن وجود عمل مسرحي جديد لدرجة أن مجموعة من المسرحيين الكبار في تونس أصبحوا يحضون بنصيب الأسد من هذه الكتابات حيث أنه بمجرد صدور عمل جديد لهم تظهر كتابات عنها أغلبها لنفس النقاد.

تطورت هذه الكتابات بمرور الزمن إلى نصوص مرفوقة بصور عن العرض و لكن الإقبال على قراءة الصحف المكتوبة تقلص مع ظهور منظومات إعلامية حديثة نذكر منها الصحف الإلكترونية التي تخول

وسيلة تواصل بطريقة مغايرة على طرق التواصل المكتوبة على الورق حيث أن بعض الجرائد الالكترونية تقدم مقتطفات من العروض في شكل فيديوهات فضلا عن النص التقييمي.

إضافة إلى ذلك فإن مواقع التواصل الاجتماعي تسهل انتشار وتداول وتوثيق بعض النصوص النقدية ما كتب منها في الصحف الورقية أو الصحف الإلكترونية.

ورغم ما ذكرناه عن أهمية و جدية الكتابات النقدية في المجلات و الجرائد و الصحف اليومية فإنه تجدر بنا الإشارة أن نقلها من الورق إلى الحاسوب لم يؤثر على أسلوب الكتابة ولكنه ساعد على نشرها و إيصالها إلى أكبر عدد من القراء إذ أن قراءتها متاحة من أي مكان في العالم ، حيث أن المقالات في المجلات الثقافية التونسية التي تتناول العرض بالتحليل لازالت تحافظ على منهج التحليل و النقد الذي عرفته بدايات الخطاب النقدي في تونس مع محمود بورقيبة من خلال جريدة الوزير وجمال الدين بوسنينة من خلال جريدة الزمان وغيرهم حيث يبدأ المقال بتقديم المسرحية وكاتبها ومخرجها ويحاول بيان محاسن و هانات الإخراج على حد سواء ثم يتناول بالنقد الأداء التمثيلي ويذكر في هذا السياق أن الناقد التونسي محمود بورقيبة كان "يدلي بملاحظاته على كل ممثل ولكل دور و كأنه معلم يوزع الأعداد للتلاميذ"[3]

في المقابل، هناك العديد من الإضافات في الكتابات الحديثة فرضه تطور تقنيات العرض ومكوناته المرئية مثل الإضاءة و الديكور.

أما بالنسبة للكتب المخصصة للنقد المسرحي فإنها تحمل من جهة خصوصيات مؤلفها و منهجه في النقد ولكن محاور الاهتمام تكاد تكون متطابقة مع ما ذكرناه سابقا عن المقالات في الجرائد بل إن بعض المؤلفين يقومون بتجميع مقالاتهم في كتب.من جهة أخرى يتبع العديد من النقاد منهجا يقوم على نقد مرجعي خارجي ، يحتكم إلى المعطيات المرجعية ، كالتحقيب التاريخي والتوثيق والتأويل الاجتماعي و السوسيولوجي، إما بطريقة مباشرة كالمنهج الاجتماعي الإيديولوجي القائم على الانعكاس المرآوي، أو بطريقة غير مباشرة تستند إلى البنيوية التكوينية، بالإضافة إلى التحليلين الفلسفي والديني من جهة أخرى هناك من النقاد من يتعامل مع النص

---

1 Charfessine Moncef « Deux siécles de thèatre en Tunisie » Ed Harf , Tunis, 2000

2 محمد مسعود إدريس و حافظ الجديدي "بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة و الجزيري و بوسنينة" دار سحر للنشر تونس 2011 ص 6

3 محمد مسعود إدريس و حافظ الجديدي "بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة و الجزيري و بوسنينة" دار سحر للنشر تونس 2011 ص 15

باعتباره علامات وإشارات ورموز وأيقونات وهناك من يعتمد في مؤلفاته على النقد الإنتوسينولوجي الذي يتناول بالدراسة جميع جوانب الفعل المسرحي من نص وتمثيل وإضاءة و موسيقى و ديكور و إكسسوارات ...

في جانب آخر، يمكن أن يتجاوز الخطاب النقدي نقد المسرحيات إلى التنظير حول الممارسة المسرحية ونقد و تحليل نظريات ومؤلفات نقدية مسرحية تونسية أوعالمية قد اختص بذلك في تونس الأساتذة الجامعيون من المسرحيين التونسيين نذكر منهم محمود الماجري و محمد مسعود إدريس و محمد المديوني وفوزية المزي... أما في علاقتها بالتقنيات ظلت الكتب المخصصة للنقد و التنظير المسرحي في تونس محافظة على مكانتها بين رفوف المكتبات ولا يكون حضورها على الشبكة العنكبوتية إلا لبيعها عبر المكتبات الإلكترونية أو لإشهارها من خلال مقالات مختصرة في الصحف الإلكترونية أو على مواقع و صفحات على الفايسبوك التي تهتم بالمسرح نذكرمنها صفحة راديو المسرح التي تهتم بالتعريف بالإنتاج المسرحي التونسي و تبث عروضا مباشرة وتواكب التظاهرات والملتقيات والمؤلفات حول المسرح.

هناك صنف أخر من الكتابات النقدية ظهر مع مجموعة من الباحثين والدارسين الأكاديميين الذين تناولوا المسرح إبداعا ونقدا ونظرية، وذلك في شكل رسائل وأطروحات وأبحاث جادة ورصينة، أنجزت في رحاب المعاهد والجامعات مستفيدين من نظريات الحداثة وما بعد الحداثة في الغرب ومن مؤلفات المنظرين للفن المسرحي والذي رغم أهميته ظل لسنوات طويلة سجين رفوف مكتبات الجامعات و انحصر الاطلاع عليه في الوسط الجامعي الذي ظهر فيه ما عدى عدد محدود جدا وقع نشره في كتب. ولكن مع تطور المنظومات الإعلامية أصبح بالإمكان تحول هذه الأبحاث إلى ذاكرة افتراضية جماعية من خلال المكتبات الافتراضية للمؤسسات الجامعية .تجدر بنا الإشارة أن هذه الظاهرة تعممت في جامعات الدول المتقدمة مثل فرنسا و كندا وبقي اعتمادها في المؤسسات الجامعية العربية مثل تونس و المغرب محدودا إن لم نقل منعدما.

إضافة إلى ذلك وفرت المنظومات الإعلامية والتواصلية الحديثة وسيلة جديدة للنقد ارتأينا تسميتها بالنقد الرقمي وقد شملت مختلف أشكال نقد الإبداع من الأدب والفنون إلخ... وهي تنقسم إلى صنفين النقد الرقمي للمتخصصين و النقد الرقمي للمتلقي العادي، أما فيما يتعلق بنقد المتخصصين فقد كان ذلك منذ سنوات عن طريق المدونات الكترونية نذكر منها مدونة مسرحيون وهي صفحة إلكترونية ثقافية وفكرية متخصصة في النقد المسرحي تحتوي على مقالات و آراء الزوار بالإضافة لمعلومات تقنية .يمكن أيضا أن يكون للناقد المسرحي مدونة خاصة به ينشر فيها مقالاته و يمكنه ذلك أيضا على صفحته في مواقع التواصل الاجتماعي و ميزة هذه الطريقة في كتابة الخطاب النقدي أنها تمكن من إيصال موقف الناقد إلى كامل أصقاع العالم و تساهم في التعريف بالمسرحيات و التجارب النقدية من بلد إلى أخر و لها ميزة أخرى غير متاحة للمقالات على الورق و هي إمكانية تحوير و تعديل و إضافة بعض الأفكار.و هي تخول تبادل النقد بين نقاد من كامل أنحاء العالم من خلال التعاليق.

إضافة إلى ذلك يمكننا القول أن اطلاع الناقد المسرحي على مسرحيات عبر الأنترنات يمكنه من إبداء نقده لتجارب في مكان بعيد عنه ولكن تجدر بنا الإشارة في هذا المستوى أن نقل العرض المسرحي عبر الأنترنات يشوه المكونات البصرية للعرض ويقلص مجال رؤيتها ويحجب العديد من الصور و يبقى هذا النقل مرتبطا بعدسة المصور و بالتالي تكون المقاربة النقدية نسبية وغير أمينة مقارنة بما تكون عليه إثر مشاهدة العرض مباشرة. هذه الخصوصيات للصورة المنقولة عبر الحاسوب تنطبق على صورة الخطاب النقدي الرقمي ولعل هذا ما يجرنا للحديث عما أطلق عليه الأديب المصري السيّد نجم مصطلح «بلاغة الأنترنت» [4] حيث أن بلاغة الخطاب النقدي الرقمي سواء أن كان مرفوقا بالصور أم لا، تقاس بمعايير مغايرة لتقييم الخطاب النقدي على محمل ورقي. هذه المقاييس هي المقياس الوظيفي أي سهولة استخدام الموقع، والمقياس الجمالي أي الاعتبارات المرئية و النصية والتفاعلية. حيث أن النص الإكتروني، عندما يقرأ على الحاسوب لم يعد بنية خطية بالضرورة، بل هو يذوب مع المحتوى في التصميم المرئي ويمكن أن تتراجع سطوة المضمون أي الخطاب النقدي أمام سطوة الأيقونات والصور المحمّلة ونوعية الخطوط و الألوان المستخدمة .

[4] "النقد الرقمي"مقال بقلم السيّد نجم، منشور على الصحيفة الإلكترونية "الغاوون" العدد 12 بتاريخ شباط 2009 على العنوان الإلكتروني :

http://www.alghawoon.com/mag/art.php?id=919

و لكن اهتمام المتلقي البسيط بالنصوص النقدية للمتخصصين في النقد المسرحي يمكن أن يفسر بأن النص الذي يمتلك المقومات الفنية العالية والقيمة الجمالية المرتفعة لا يهم أن يكون متوافقا مع أفق القارئ أو مختلفا معه أو متصادما مع طبيعة استجابته، فهذا النوع من النصوص على حد تعبير هانس روبير ياوس "هو وحده القادر على أن يؤثر على القارئ وينفذ إلى نفسه ويقلب لديه الموازين، خصوصا حين يكون أفق ذلك النص مختلفا عن أفق انتظار القارئ و مخيبا لأفق توقعاته". [5]

أما في ما يتعلق بالمساحة التي يمنحها النقد الرقمي لغير المتخصصين فإنها تتسم بتحويل الفن من البسيط إلى الأكثر تعقيداً، حيث أن التقنيات الحديثة فضلا على مساعدتها على النشر والتعريف و التوثيق للكتابات النقدية شركت إلى حد ما القراء على اختلاف مستوياتهم الثقافية في تقييمها وذلك من خلال إتاحة المجال لهم في بعض المواقع لإبداء آرائهم .ولكن أسلوب كتابة هذه المقالات يكاد كما سبق و ذكرنا يدور في فلك المناهج الانطباعية والنفسية والاجتماعية والتاريخية من جهة و المناهج الحديثة في العلوم الإنسانية خاصة البنيوية والألسنية والسيميائية و التفكيكية من جهة أخرى مما يجعلنا نشكك في قدرة القارئ البسيط غير الملم بكل هذه المناهج على نقد موضوعي و بناء للمقالات المنشورة و بذلك تبقى المقالات في الجرائد و المجلات المتخصصة الوسيلة الأمثل لنقد الدراسات. ولعل هذا ما يفسر استهجان العديد من النقاد التونسيين لما أفرزته العولمة من تغييرات على الإبداع نستحضر من بينهم رأي الناقد المسرحي محمد مومن الذي يقول"

"...إننا على أبواب عصر نستهلك فيه فنوننا وقع التلاعب بجيناتها... مثل الزراعة تماما و مثل الخلق الحيواني مع الإستنساخ. و لكن هل ستكون هذه الفنون بنفس طعم الفنون في مؤسساتها التقليدية.بالطبع لا، مثل ما أصاب الغلال التي أصبحت بدون طعم وبدون رائحة كذلك الفنون مع زحف تكنولوجيا المعلومات سوف تصبح هي أيضا بدون فعل إبداعي و بدون طعم الآلام..."[6]

أما عن أشكال تقديم هؤولاء الأشخاص غير المتخصصين في النقد المسرحي فإنها ليست إلا ردود أفعال انطباعية وتكون عادة في شكل فقرات متقطعة ،لا تعتمد بنية و أسلوبا محدد المعالم و ليس لها مرجعية فكرية ، بل هي تقدّم قراءة للعرض المسرحي، من دون الحاجة إلى أبجديات النقد ومع ذلك فهي تخلق علاقات تفاعلية بين المتلقي و النصوص النقدية من جهة و بين الناقد و القارئ من جهة أخرى حيث أن المنظومات الاتصالية الالكترونية تختزل المكان و الزمان الذي يتواجد فيه النص النقدي و كاتبه و قارئه ،وهي من جهة خلقت تداخلا بين الكاتب و المتلقي فعندما يصبح المتلقي كاتبا من خلال نقده للنص النقدي يتحول الكاتب إلى متلقي ومن جهة أخرى خلقت تداخلا بين النص النقدي و تعليقات القارئ حيث يظهران على شاشة الحاسوب متلازمين و متلاصقين.

وبالتالي يمكننا القول أنه من دون التفاعلية و الحضور التشاركي مع المتلقي لن يتحقق أي إبداع رقمي ، بل سيبقى هذا العمل جامدا ويمكن أن يموت إذا لم يقع تحيينه. بمعنى آخر يمكن أن نقر أن الخطاب النقدي الرقمي تفاعلي بالأساس وهو في حاجة إلى التجدد اللامحدود في الزمن ولعل هذا ما ذهب إليه إدمون كوشو في حديثه عن الإبداع الرقمي في الفنون المرئية حين قال " أن العمل الفني التفاعلي يتألف من موضوع برمجي محدد بشكل صارم وتام في وظائفه العرضية . إنه العمل الذي يمكن أن نسميه عملا (فني/عاشق) ومن جهة أخرى موضوعا مدركا يختزل تفاعلية المتلقي ب(العمل / العاشق) إنها التفاعلية التي تمكن من التجدد اللامحدود في الزمن ما يمكن أن نسميه العمل الهجين و الإبداع المتكامل." [7]

وختاما نستنتج أن الخطاب النقدي الرقمي الذي يستوعب أراء القارئ في نفس الفضاء الذي ينشر فيه هو إبداع تشاركي بين الناقد و المتلقي يستمد ديمومته و تواصله من هذه العلاقة النقدية المتداخلة و ذلك مناقض

---

[5] Hans Robert Jaus,"pour une esthètique de la reception",éd Gaillimard,1990

[6] مومن محمد، "حدود فن بلا حدود" مجلة الحياة الثقافية العدد188 ديسمبر2007 ص29

[7] Couchot Edmond, « *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art* », éd Flammarion Collection : Champs Arts (2 mars 2009)

للخطاب النقدي المكتوب على الورق الذي تتحدد ديمومته بطبيعته الخطية و لا يتواصل إلا بوجود نقد خطي له.

المراجع:

Charfessine Moncef « Deux siécles de thèatre en Tunisie » Ed Harf , Tunis, 2000

محمد مسعود إدريس و حافظ الجديدي "بدايات النقد المسرحي في تونس من خلال مساهمات بورقيبة و الجزيري و بوسنينة" دار سحر للنشر'تونس 2011

النقد الرقمي"مقال بقلم السيّد نجم، منشورعلى الصحيفة الإلكترونية "الغاوون" العدد 12 بتاريخ شباط 2009 على العنوان الإلكتروني : http://www.alghawoon.com/mag/art.php?id=919

Hans Robert Jaus,"pour une esthètique de la reception",éd Gaillimard,1990

مومن محمد، "حدود فن بلا حدود" مجلة الحياة الثقافية العدد188 ديسمبر2007

Couchot Edmond, « *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art* », éd Flammarion Collection : Champs Arts (2 mars 2009)

جماليات العرض

و أهمية ممارسة نقدية جديدة

عبد العزيز عبد الكريم

مقدمة :

يتميز المسرح من حيث هو فن من فنون التعبير الإنساني ، و احتفال فرجوي ، و فضاء تتداخل و تتفاعل فيه فنون أخرى بثنائية النص و العرض / الفرجة / الأداء .

و إذا كان العرض / الفرجة هو كل ما يقدم للمشاهدة هنا و الآن ، و هو الدرجة الكونية التي يشاهد العالم من خلالها بتعبير رولان بارت فإن النص الدرامي على الرغم من صعوبات تعريفه تعريفا محددا يحتل في الشعرية الكلاسيكية موقعا مركزيا .

لقد أدت هذه الطبيعة المزدوجة للمسرح إلى اختلاف الدارسين حول صلته بالأدب و لعل ما عمق هوة الخلاف بينهم هو أن الفن المسرحي يتوفر على بعض عناصر العمل الأدبي ، أي النص الدرامي و قد تصل أدبية هذا النص الدرامي ، إن لم تتجاوز – أدبية الآثار الخالدة على مر الزمان لذلك ألحق بأجناس الأدب ، و أصبح الخطاب المسرحي تبعا لذلك جزءا لا يتجزأ من الخطاب الأدبي يجري عليه ما يجري على الأجناس الأدبية الأخرى من طرائق في الشرح و التفسير و التحليل ، فغذا النقد المسرحي متماهيا مع النقد الأدبي لا يكاد يختلف عنه في شيء.

لقد كان النص الدرامي طرفا مهما في معادلة المسرح في ما كان العرض مجرد أثر عابر لا يرتقي إلى قيمة النص و شعريته .

1 – محمد التهامي العماري : مدخل إلى قراءة الفرجة المسرحية ، دار الأمانة ، الرباط المغرب 2006 ، ص : 11 .

لقد نشأ في مقابل هذا التصور حول قيمة النص و أهميته تصور آخر يذهب إلى " **التقليل من شأن النص الدراسي ، و الانتصار للفرجة المسرحية ، و كذا المنافحة من أجل استقلال المسرح عن الأدب و يذهب هؤلاء إلى أن ما يحقق للمسرح أصالته و خصوصيته هو العرض** "

لقد كان تطور الأبحاث العلمية و التكنولوجية ، و الأشواط التي قطعتها العلوم الإنسانية و ظهور المقاربات الدراماتوريجية و السيميائية خلفية لهذا التصور الذي دفع بالمسرح ليجد مكانته الخاصة ضمن الأنظمة و الأنساق الفنية الأخرى .

لقد غدا المسرح على أيامنا فنا مستقلا بذاته مثله في ذلك مثل السينما و الأوبرا ، و الفنون التشكيلية ، إنه نظام دال متعدد العلامات ، أو هو كما يقول رولان بارت كثافة من العلامات une épaisseur de signes.

و بناء على هذه الاستقلالية قامت تجارب نقدية تراعي هذه الخصوصية لتتجرد شيئا فشيأ عن مركزية النص و سلطته ومقولاته الأدبية لتتحول إلى تفكيك الفرجة و استقراء علاماتها الدالة لكنها ظلت مع ذلك شحيحة في ممارساتنا النقدية ، و غير قادرة على أن تفرض و جودها كتلك التي نجدها في الدراسات الغربية .

لقد ظل النقد يتأرجح بين قطبي تلك الثنائية " **فلا هو بالنقد المفكك لتجربة النص ، و لا الحافر في جمالية العرض مبلورا آليات جديدة لوعي الظاهرة و الدفع بها لتتفاعل مع تطورات ، و تحولات الراهن** " . [1]

لقد تحول الكون إلى قرية صغيرة بفضل وسائل الاتصال الحديثة ، و تسير العولمة الثقافية ناحية التنميط و المندرجة عبر الوسائط التكنولوجية المتطورة جدا مما يدفع بالإنتاج الثقافي إلى التحول و الانتشار السريعين فضلا عما تعرفه منطقتنا

1 – المرجع السابق : ص : 14 .

من تحولات رهيبة سياسيا و اجتماعيا و ثقافيا و هو ما ينعكس بالضرورة على نمط إنتاج أنواع الفرجات و تلقيها ، و المفارقة أن النقد ما يزال كما بينا غير قادر على استيعاب و ثيرة هذه التحولات و تسارعها المطرد .

<u>**بين النص و العرض عود على بدء :**</u>

لقد تراجعت سلطة النص و مركزيته في التجارب الحديثة لتفسح المجال لسلطة العرض التي أصبحت تستغل كعلامة كبرى ، أو كنسق أكبر لشتى الأنساق الفرعية الكلامية و الصوتية و الإيمائية ... أو حامل العلامة الكبرى أو الدال ، فيما يكمن المدلول في الموضوع الجمالي الحاضر في الشعور الجماعي الخاص بالجمهور ، و تتم على هذا الأساس بلورة سيمياء عامة للعرض يحتل فيها النص المكتوب مكانته الجزئية فقط لقد أحصى تاديوز كاوزن ثلاث عشرة علامة دالة لا يشكل فيها الكلام النص المكتوب إلا علامة واحدة لا غير .

إن النص الدرامي المكتوب لا يتجاوز منطقه ، فهو نص " **غير كامل** " كما تقول

" **أبريسفلد** " و هو في حال غيابه كما في بعض التجارب المسرحية

1 – يونس لوليدي : النقد المسرحي العربي ، تحولات الفرجة – كتاب جماعي منشورات المركز الدولي للدراسات الفرجة ، مطبعة الطوبريس ، طبعة 2013 ، ص : 63 .

المعاصرة فإن العرض يخضع إلى مواصفات معينة إذ يؤلف المتلقي نصه بالاعتماد على سيمياء العرض ، و العلامات غير اللسانية التي حددها" **كاوزن** "

لقد حدث هذا التحول على مستوى التصور كما الإنجاز بفعل انتقال المسرح كتجربة إلى جيل ليس من الكتاب ، و لكن من المخرجين و السينوغرافيين و لنقل الفاعلين التجريبيين الذين كانت لهم أطاريحهم التي قوضوا بها الأطاريح الكلاسيكية و بالخصوص شعرية المعلم الأول " **إن المسرح التجريبي مسرح مخرجين ، و سينوغرافيين أكثر من كونه مسرح كتاب ، فكونه يقوض سلطة الكلمة و النص ليفتح الباب لسلطة جديدة هي سلطة الجسد ، تجعله يرسخ فهما جديدا للمسرح يتجاوز النظرة الجوهراتية essentialisteالتي تؤمن بمفهوم الخصوصية و صفاء النوع الدرامي** " [1].

لقد تمت زحزحة النص ، لتحل محله تصورات جديدة قائمة على السيرورة الدلالية التي تنجزها سيمياء العرض ، " **إن التخلص من سطوة النص بمعنى من المعاني تفكيكه ، و تذويب علاماته في وسائط أخرى غير لسانية تعبر عن نفسها من خلال حوار عناصر الفرجة و تفاعلها** " [2] .

إن النص الدرامي كما عبرت عن ذلك أوبريسفيلد بطريقة استفزازية غير كامل – incomplet ، و تصفه في موضع آخر بأنه مثقوب troué ومليء بالفراغات و العرض وحده يتكفل بملئ هذه الفراغات ليس من التجني و الحال هذه أن ننظر إلى هذا النص الناقص مرة و المثقوب مرة أخرى على أنه قاصر ، و غير قادر على إشباع خيال المتلقي كالشعر و الرواية مثلا .

---

1 – حسن يوسفي : الصورة و التجريب المسرحي ، مجلة علامات مكناس المغرب ، ع 35 سنة 2011 ، ص : 22 .

2 – المرجع السابق : ص : 26 .

إنه دائما بحاجة إلى ما يعوض نقصه ، ويسد ثقبه و يملأ فراغه ، إنه من هذا المنظور كالجسد المعطوب الذي ينتظر دائما من يطبب جراحه و يستر عيوبه ، أو إذا شئنا عورته .

و تستدعي اشعارة أبرسفيلد صورة نصف يبحث عن نصفه الآخر أو أنثى تبحث عن ذكر.

يحتاج هذا النص دائما إلى نوع من الارتباط بالإخراج الذي ينقله من النقص إلى الكمال. و من التفكك إلى الانسجام و على الرغم في ازدواجية النص الدرامي في مستواها البنائي بقيامه على ثنائية نص الحوارات و نص الإرشادات و التوجيهات إلا أنه لا يكفي خيال الملتقي و يتجلى ذلك فيما يأتي :

1- إن النص المقدم في شكل حوارات لا يقول كل شيء .

2- إن الإرشادات المسرحية على أهميتها لا يمكن أن تقوم مقام العرض

3- إن بعض النصوص المسرحية المجردة من نصوص الإرشادات تظهر هذا النقص بشكل جلي لا غبار عليه.

إن الحوار كما نقرأه في النص الدرامي لا يقول شيئا كثيرا لأنه لا يتكون من الكلام فقط و الحركة و الصمت كما أنه لا يعد مقبولا عند حديث النقد عن الحوار أيضا أن لا يربطه بعنصرين أساسيين هما

أ-ظروف و شروط تلفظ الحوار هذه الشروط و الظروف التي تشكل قوته

ب-علاقة هذا الحوار بالإشارات الموازية له.

Anne ubersfeld : lire le théâtre ; éd ;belin paris 1996p 320

كما لا يمكن للإرشادات المسرحية أن تترجم العرض. لأن في عرف النقد مجرد مناصات الغاية منها تذليل صعوبات القراءة أمام الملتقي و المخرج السنوغراف ... و هي مجرد صورة عن التمسرح كما يتخيله المؤلف ليس إلا.

و تزداد قراءة النص الدرامي تعقيدا كلما قلت هذه الإرشادات إلى حد التساؤل عن الإطار الذي يصنف فيه النص و يجنس. و في المقابل قد تتسع مساحة تلك الإرشادات إلى الحد الذي يتقلص فيه الحوار فلا يتجاوز بضع كلمات. و لعل أحسن نموذج في هذا السياق نص: notes sans paroles

لصيموئيل بيكت .

لا يسعنا المقام هنا لنذكر الأطروحة النقيض تلك التي نشيد بالنص الدرامي و تنوه بشعرتيه بل و تقدسها أحيانا لأن الشعريات الكلاسيكية كما أسلفنا تولت هذه المهمة فنجد أرسطو يذهب إلى أن التراجيديا تكفي الملتقي بنصها فيستغني عن العرض .

لقد أرست تقاليد القراءة و المطالعة الأدبية عندنا منظومة من العادات و الممارسات. كان من بين تجلياتها:أن قراءة النصوص الدرامية شبيهة بقراءة النصوص القصصية و الشعرية .فكان تلقي توفيق الحكيم في أعماله الدرامية – مثلا – مماثلا لتلقي نجيب محفوظ في سروده و قل بذلك الدافع إلى تلقي الفرجة المسرحية إن لم نقل إنه انعدم .

و لنا الآن أن نتساءل عن "نقصان" النص الدرامي كما تعبر عن ذلك "ابر سفلد" التي ربما انطلقت من أعمال حديثة نسبيا لتخلص في الأخير إلى تلك النتيجة .

إن المرور من النص الدرامي إلى العرض التمثيلي في عرف الكثير من النقاد ما هو إلا عملية يتم بموجبها حفظ الممثلين لأدوارهم و تدريبهم على مختلف الإشارات و الحركات و التحركات المصاحبة للعرض و هو تصور ساذج .إن الإنجاز الركحي يتم عبر قراءة واعية و متمثلة للنص .

و هذه القراءة إما أن تنفذ النص كما وضعه المؤلف و إما أن تؤوله و إما أن تستلهمه معتبرة إياه مجرد مشروع أو منطلق أو أن تفككه و تعيد بناءه و تركيبه وفق رؤية جمالية لا ترتكز بالضرورة على حالات التلفظ تقدر ما تستند إلى سيمياء العرض التي من شأنها أن تؤسس مسارات دلالية .

كما أن فكرة إخراج نص من النصوص ما هو إلا " نقل له من شفرة إلى شفرة أخرى خاطئة من أساسها . يقول باتريس باقيس في هذا السياق " لا يكفي آن يستظهر ممثلو فرقة

"بلا نش" و "فيتيز " أو" بروك " النص ذاته بالدلالة نفسها فالإخراج ليس صياغة لبداهة نصية ، فما يمنح النص هذا المعنى أو ذلك هو تلفظه في إخراج مخصوص ، و ترهين مقتضياته ، و الكشف عن المسكوت عنه فيه ، و بالرغم من ذلك ، ليست إمكانية الإخراج (التأويلات) محدودة ، لأن النص يفرض على المخرج مجموعة من الإكراهات و العكس بالعكس " [1]

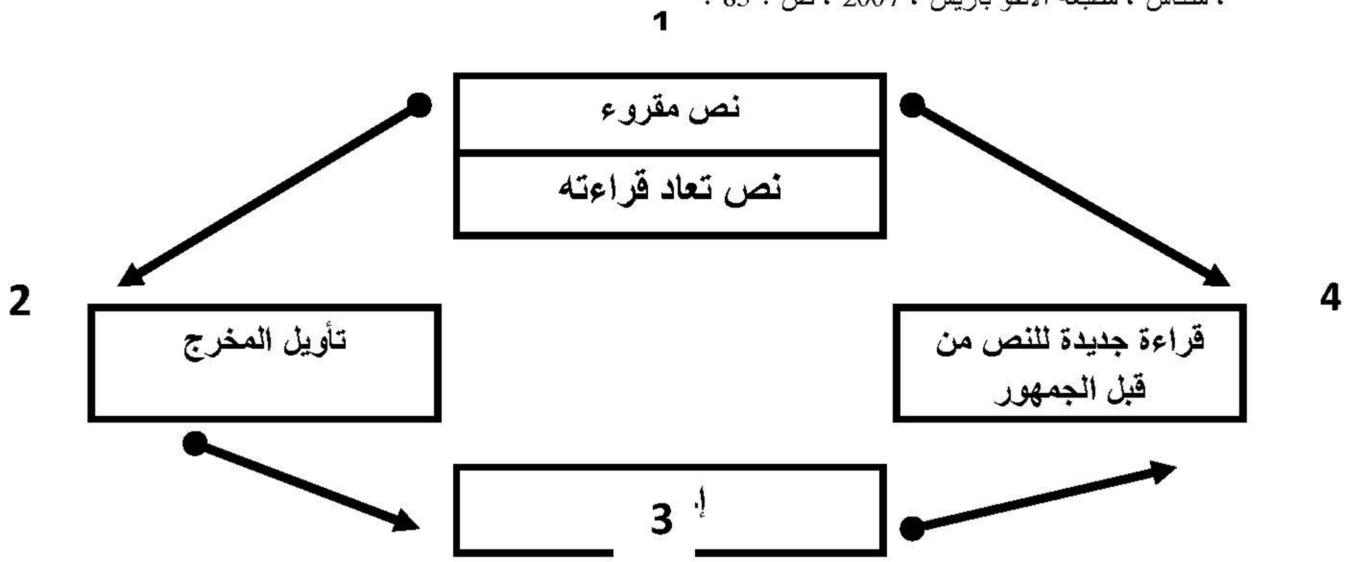
لا يحمل النص دلالات ثابتة ، يمكن نقلها ، و التعبير عنها بأمانة بواسطة الإخراج .

و لكن دلالاته هذه لا تبدو من خلال الحوارات الدرامية فحسب و لا من خلال التوجيهات و الإرشادات الركحية ، و لكنها تتبدى من خلال قراءة عميقة لما بين السطور و من خلال تلك الثقوب و الفجوات التي يجب على المتلقي كما المخرج أن يسدها و يملأها . إن ما نقرأه ليس

إلا مجرد احتمال من بين احتمالات كثيرة . و ما نعيه و ما ندركه و نتمثله لـيس إلا انعكاسـا لرؤيتنـا التـي تحكمهـا الإيديولوجية بمعناها الواسع .

إن القراءة السيمياءية للنص لا تعني بالكشف عن معناه بل بنمط إنتاجه ، لذلك حين ما يتم الإنجاز الركحي نكـون أمـام قراءات و تصورات و مسارات متبادلة بين المؤلف و المخرج و المتلقي بل أمام تبادلات و اقتراحات تمثل شـكل دائـرة تأويلية . يقترح باتريس ياقيس في معجم المسرح هذه الخطاطة :

1 – باتريس ياقيس : قضايا السيميولوجية المسرحية ، ترجمة : محمد التهامي العماري ، حقول سيميائية ، منشورات كلية الأدب ، مكناس ، مطبعة الأنفو باريس ، 2007 ، ص : 83 .



في هذه الدائرة التأويلية تبدو بعض العناصر ثابتة مثل النص و تأويله فيما تبدو العناصر الأخرى معرضة للتحول لـذلك نتحدث عن الإنجازات الركحية العديدة للنص الواحد .[1]

إن النص يؤول من قبل المخرج فيكون العرض مجرد قراءة للنص ، فيما يتيح الإخراج للمتفرجين قراءة أخرى للنص ، و كلما تطورت وجهات النظر إزاء النص كلما كان الإخراج مختلفا ، و كلما تغيرت لغة الإخراج ، و علاماته كلما كانت قراءة النص من قبل الجمهور مختلفة هي الأخرى وربما متعددة أيضا .

و كلما تقادم النص ، و تبدلت سياقاته كلما كانت النظرة إليه جديدة و هكذا دواليك بالنسبة إلى العرض و تلقيه بالنسبة إلى جمهور المتفرجين .

قد نتساءل هنا فنقول : هل يمكن تجاوز النص فيكتفي المخرج بفكرة وربما بمشروع نص ، أو أرضية ... ؟ليست لدينا هنا إجابة ثابتة ، لكن المؤكد أن المسرح التجريبي على أيامنا ينطوي في ريبرتواره على عديد العروض التي تـستثمر مختلف طاقات العرض و جمالياته و علاماته غير اللسانيات دون اللجوء إلى مدونة المؤلف و اعتمادها ولكن الأمر إن استمر

1- PARTICE PAVIS : DICTIONNAIRE DU THEATRE. ED . SOCIALES PARIS 1980 P 406 .

على هده الحال ، فإن الريبرتوار المسرحي سيفتقر دون شك إلى نصوص قوية من شأنها أن تشكل جزءا من الذاكرة الأدبية لهذا الفن الذي مثلما هو بحاجة إلى جماليات و إبهار حسي هو في الوقت نفسه بحاجة إلى مؤلفات تصوغ الراهن و تستشرف المستقبل .

سيميائية العرض و جمالياته :

يقوم العرض المسرحي على جهود مجموعة عمل تتألف عادة من الممثلين و المخرج و السينوغراف بالإضافة إلى تقنيي الخشبة ، و بعض الحرفيين الملحقين بالمهن المسرحية كمصممي الألبسة ، و حرفيي الديكور ، و الماكياج ، فضلا عن حاجة العرض أحيانا إلى كوريغراف أو فرقة بالي وواضع ألحان ... و غير هؤلاء من الفنانين و التقنيين و العمال الذين يساهم كل منهم بخبرته و معرفته و رؤيته في صناعة الفرجة المسرحية .

و مع التداريب المسرحية قد يحتاج المخرج أحيانا إلى أحد الخبراء ليستشيره في الإخراج ، أو تصميم العرض أو ربما الإضاءة قبل إضفاء اللمسات الأخيرة . يراعي هذا العمل نصا يفترض أنه المدونة الكلامية التي سوف يحفظها الممثلون و يستظهرونها أثناء العرض كل بحسب دوره بغض النظر عن حرفيتها أو تحويرها و تغييرها كما سبق أن بينا و قد تكون تلك المدونة من اقتراح المخرج ، أو وسيط آخر غير الكاتب ، و غير المخرج مثل المترجم ، أو الكاتب المستنبت ... كما يراعي كذالك فضاء الخشبة و شكلها الهندسي و صلتها بالقاعة فضاء المتفرجين ضف إلى ذلك اعتبارات أخرى تتعلق بذوق المجتمع ، و قيمه الثقافية ، و حدود الكائن و الممكن من الحريات المتاحة .

إن العرض إنجاز جماعي فيما أن النص إنجاز فردي باستثناء بعض تجارب التأليف الجماعي لدى الفرق الهاوية و هو ما حذا برولان بارت إلى تشبيه خشبة المسرح بآلة سبرناطيقية لا تكف عن إرسال عديد الرسائل بمجرد انفتاح الستارة .

إن المسرح شكل من أشكال الفرجة ، و هو رافد لعديد العلامات التي تلتقي فيه فتتجاور و تتداخل و تتفاعل ، و تسهم كلها في بلوغ الغاية ألا و هي إمتاع المتفرج و إفادته .

تقوم سيميائيات الفرجة المسرحية على رافدين كبيرين هما : السمعي و البصري ، مع و جود روافد صغرى كالشم و اللمس ... .

و تفرض هذه العلامات على المتفرج " استعمال قنوات حسية عديدة بشكل متزامن أثناء التلقي بحيث يحول تلك الرسائل المتناثرة و المتزامنة إلى و حدة متلاحمة دالة " [1]

و تقتضي هذه الآليات قيام المتفرج بنشاط ذهني لتحويل تلك العلامات و الصور إلا أفكار و مدركات يركب و يؤلف بينها معتمدا على خلفياته الثقافية و الفكرية ، و الموافقات التي استقرت في ذهنه بالتجربة و الممارسة ، إن هذا النشاط يحتد كلما كانت تلك العلامات رمزية و كلما كان ذالك العرض مركبا لاسيما في المسرح التجريبي ، أو في عروض ما بعد الدراما ، حيث تتم الاستعانة بوسائط أخرى غير مسرحية ، و حيث يتم التعويل على إشراك هذا الملتقى و عدم اعتباره كتلة جامدة و مهملة ، و حيث الكتابة الجديدة التي تعتمد التقطيع و التوليف ، و البار وديا و إلغاء الفواصل و الحدود بين الثقافة العليا و ثقافة الجماهير [2] مهيمنة و يقع تدويبها في علامات النص و أنساقه .

يوظف العرض المسرحي دوالا متعددة و بخاصة السمعية و البصرية . أما بخصوص السمعية فهي تتباين بين تلك الخاصة بالكلمة PAROLE و الأخرى الخاصة بالأصوات و الإيقاعات و الموسيقى و الألحان ... أما البصرية فتتعلق

بأشكال الأشياء و ألوانها و هيأتها ... تتميز الأولى بوقوعها في السلسلة الصوتية و بطابعها الخطي ... فيما تتميز الثانية بتموضعها في الفضاء وفق تصور معين .

تتكون العلامة في المسرح من دال و مدلول و مرجع ، فإذا كانت الدوال كما بينا سمعية بصرية فإن المدلولات كثيـــرة و متعددة و لا يمكن تحديدها لأن الدوال تستقي مدلولاتها من

1- محمد التهامي العماري : مدخل إلا قراءة الفرجة المسرحية : ص 25

2- عواد علي : الحضور المرؤي . دار المدى . سورية . ط 1 . 2008 ، ص : 219 .

السياقات التي وتظف فيها و من العلاقات التي تربطهما بالعلامات الأخرى

" فمدلولهما إذن مدلول سياقي ناتج عن التفاعلات القائمة بين العلامات المختلفة في العرض المسرحي و يترتب عـن هذا أن أهم خاصيته تميز العلامة في المصرح هو تعدد دلالتها POLYSEMIE " [1]

تتقسم تلك العلامات إلى علامات تتصل بالممثل ، و أخرى بالفضاء و هما الممثل و الفضاء ، أكبر مكونين للعــرض المسرحي إذ بدونهما لا يمكن الحديث عن عرض .يرتبط الفعل المسرحي بجسد يعبر ، إذ حضور الممثل أمر بديهي كما يرتبط هذا الفعل بفضاء يقع فيه لذلك لابد من مكان تجري فيه الأحداث أو يتم عبره التواصل مع الملتقى يتحدث تاديوز كاوزن عن ثلاثة عشرة علامة دالة و هي الكلام و النغم و تعبير الوجه... تحتل العلامات

العلامات البصرية 9 أنساق و تحتل السمعية نسقين من المجموع أما الكلام فنسق واحد.

تبلور تلك العلامات مجتمعة و متفاعلة جماليات العرض التي تتحاور و تتواصل مع ذهن المشاهد فتنتج أفكار و مدركات و أشكالا من الوعي . و تحدث ألوانا من اللذة ، و قد تؤثر في العقل و السلوك ، و إن ليس بالمعنى البريختي الملحمي .

لقد أدرك المخرج جواد الأسدي بعد تجربة طويلة أن التغيير كما تحدث عنه بريخت و كمـــا تبنـــاه كتابنـــا العـــرب بالخصوص سعد الله و نوس لم يعد رهانا بالنسبة له .

لذلك تخلى عنه لفائدة المهام الجمالية للمسرح و الثقافية و الشعرية .

إن المسرح عند بريخت و تلامذته منبر للسياسة و عليه أن يساهم في تغيير الأوضاع لقد أثبتت التجارب التي مرت بنـــا إفلاس هذا الطرح إذ لم تستطع تجاربنا المسرحية أن تغير شيئا مما عشناه و نعيشه .

محمد التهامي العماري : مدخل إلا قراءة الفرجة ص : 3120 .

يذهب حسن المنيعي إلى أن " المسرح قبل كل شيء فرجة أي احتفال لا يتوقف عن التجدد في نطاق العلاقة بين الواقع و المتخيل لإمتاع الجمهور و توعيته في نفس الوقت من خلال ما يطرحه عليه من خطابات فكرية هادفة " [1] .

و حتى حين تفرط الفرجة في فن الإبهار ، و اللعب على العلامات غير اللسانية من ديكور و إضاءة و ملابس ، و رقصات و إيماءات و أغان ، و تصل أقصى حدود التجريب و تستعين بالوسائط التكنولوجية فإنها لابد أن تضع قضايا الوجود بؤرة للتأمل و المساءلة الهادفة و الحوار البناء ، فتنبه الملتقى إلا شرطه التاريخي و تساهم في مساعدته على تفكيك الواقع و إعادة بنائه و تركيبه دون أن تتخلى بطبيعة الحال عن و ظيفتها الامتاعية و الترفيهية .

<u>جمالية العرض و أهمية نقد جديد :</u>

لقد عرفت التجارب المسرحية الجديدة تحولات كثيرة يمكن أن نجملها بالخصوص في تحولات الفرجة . و لا يمكن طبعا أن نفصل هذه التحولات المجتمع العربي و تفكك مفهوم الدراما و تشظيه ، و تطور الوسائط التكنولوجية .

لقد عزفت التجارب الجديدة على وتر الفرجة ، العرض بالنظر إلى مجموعة من العوامل يسوقها الأستاذ حسن المنيعي :

أ – استثمار الخشبة بطرق جديدة .

ب– تطور كتابة النص المسرحي .

ج– الاعتماد كتابة نصوص ذات روافد مسرحية .

1- حسن المنبعي : تحولات الفرجة المسرحية ، تحولات الفرجة كتاب جماعي ، ص : 45 .

د– مسرحة أعمال روائية .

ه– ظهور المخرج المحترف *

و لقد تفاعلت هذه العوامل كلها لتكون ثمرتها عروض جديدة حاولت التعاطي مع معادلة الواقع و الخيال بطرق جديدة و فاعلة فقرأت هذا الواقع دون أن تسقط في الخطابة و الابتذال من جهة ، و دون أن تتعالى عن إدراكات المتلقي و انتظارا ته ، و لكنها مع ذالك لم تتخل عن انخراطها في سياق العولمة و النسج على منوال الحركية المسرحية في أوروبا خاصة ، نقول ذالك مع العلم بأن التجارب الجديدة في كل من لبنان و مصر و تونس و الجزائر و المغرب لمتكن أبدا مقطوعة الصلة عن نظيرتها في الضفة الشمالية ، حتى إذا أخذنا بفكرة المتوسطية بدت لنا الأمور في غاية البداهة فما أقرب بلدان المغرب الكبير عن جنوب القارة العجوز و ثقافتها الهجينة .

لن نستعرض هذه التجارب الواحدة تلو الأخرى لكن سنكتفي بالإثارة إلا بعض عروض المسرح المغاربي التي حاولت استثمار طاقات التعبير المسرحي بتفجير علاماته غير اللسانية مؤكدين مرة أخرى على استعانته بالوسائط التكنولوجية من

جهة ، و على التهجين المرجعي و أعني به الاستفادة من إنجازات المسرح الأوروبي بالإضافة إلى ألوان من الفرجات المحلية .

لقد أدرك رواد هذه التجارب أن الرحلة الشرقية كانت الحل الأمثل لمأزق المسرح الغربي كما أن الرحلة الغربية بإنجازاتها الجديدة والتجريبية ، و كذالك الجنوبية صوب القارة الإفريقية هي كذالك الطريق إلى إبداع مغاير تتصهر في بوتقته أطياف و ألوان عديدة ، لذالك ألفينا عروضا بينية تقع على تخوم التجارب العالمية و المحلية .

و إذا كان التناغم مع تحولات الفرجة العالمية استجابة لتوجهات الجيل الجديد و ذوقه فإن ذلك دافع لا محالة إلى محاولة البحث عن أدوات جديدة تتعامل مع هذا الراهن المتحول .

---

*أنظر المقال المشار إليه هنا .

لا يمكن أن نقرأ الفرجات الجديدة بآليات و أدوات سبعينيات و ثمانينيات القرن الماضي ، و إنما يتوجب البحث في المنجز النقدي الغربي ، و استقراء تطوره و مسايرته لتحولات المجتمع السياسية و الثقافية لاجتماعيته و خلفياته الفكرية و الفلسفية و المعرفية لنعرف و نعي الرؤى و المناهج التي تستطيع بواسطتها أن يقدم القراءات التي كانت على عاتقه و كذلك الحال بالنسبة لنا إذ تقع على الباحثين و النقاد مسؤوليات لا تقل جسامة و لعل منها فهم هذه التوجهات و ربطها بمختلف التحولات التي عشناه و يعيشها بالإضافة إلى محاولة الاهتداء إلى الآليات الجادة الكفيلة بقراءة هذه الفرجات لتحليلها و تفكيكها ورسم مساراتها الصحيحة للأخذ بيدها لتكون معلما يمكن أن يقودنا على ضوئه .

إننا في هذا المقام لا نهلل لهذه التجارب و لكننا نحاول معاينتها لنقرأ ها بروية وعمق و موضوعية ، كما أننا لا نرسم لها صورة سوداوية كتلك التي رسمها فرحان بلبل حين قال :

" مع ظهور المسرح التجريبي الحديث في بداية العقد الأخير من القرن العشرين هجر المخرجون و الممثلون النص المسرحي القوى بأركانه الدراسية و تم هذا الهجران دفع واحدة في جميع أنحاء العالم وفي الوطن العربي على وجه الخصوص تمزقت النصوص القوية .... ونتيجة ذلك غلبت الشكلانية الباهظة على العروض المسرحية .... و إذا بالسينوغرافية تصبح المطلب الرئيسي للعروض المسرحية " [1].

لا نريد لمسرحنا أن يتحول إلى مسرح إبهار بصري يلهث فيه المسرحيون وراء آخر الصيحات و الاستحداثات على حساب المحتوى ، دون التفكير في المتلقي الذي هو شريك فاعل في الممارسة المسرحية ، إذا كنا في زماننا هذا نلقي باللائمة عليه لأنه لم يعد يحفل بالمسرح كما كان من قبل و أنه فضل أنشطة أخرى فلا يجب علينا و نحن نسعى وراء استعادته أن لا نفكر في ثقافته و ذوقه و نعمل على إشباع حاجته إلى الذوق الرفيع و المعرفة الفاعلة و المستنيرة .

بيليوغرافيا :

أ –مراجع بالعربية :

1 –محمد التهامي العماري : مدخل إلى قراءة الفرجة المسرحية ، دار الأمان الرباط المغرب ، 2006 .

2 – كتاب جماعي : تحولات الفرجة : فرجة التحولات ، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، مطبعة ألتوبريس طنجة المغرب ، 2013 .

3 – مجلة علامات ، مكناس المغرب ، عدد 35 ، سنة 2011 .

4 – حقول سيميائية ، ترجمة و إعداد محمد التهامي العماري ، منشورات كلية الآداب ، مكناس المغرب ، 2007 .

5 – عواد علي : الحضور المرئي ، دار المدى سوريا ، ط 01 ، 208 .

ب – مراجع بالفرنسية :

Patrice pavis dictionnaire du théatre editions sociales paris 1980

Anne ubersfeld lire le théatre ed belin paris 1996

التَّشكِيلُ الدِّلالِيُّ لِفَضَاءاتِ المَسْرَحِ
بين النَّصِ والعَرْضِ

د/عمر عروي
جامعة ابن خلدون بتيارت

ملخص:

يعتبر الفن المسرحي أكثر الفنون اتصالاً بالواقع لأنه ناتج عن علاقة حية قائمة بينه وبين المجتمع ويعكس ثقافته القائمة بين ممثل ومتفرج في مكان وزمان تبعاً للشروط التاريخية المحددة، وهذه الاجتماعية تتجلى في بكافة شبكاته المعقدة عبر التاريخ والجغرافيا والعلاقات بين الأفراد، أي أنه ذاكرة ملخصة للنظام المعرفي للمجتمع وهو نص وعرض، والنص المسرحي نسج تتخلّله جملة من الوحدات الدالة والمفاهيم القائمة على شبكات دلالية ذات محتوى دلالي متجانس ومتكامل، والعرض هو جوهر الظاهرة المسرحية ولا يتكامل إلا بالاعتماد على مجموعة من الجهود المتكاتفة التي تشكل الفريق المسرحي والحدث الاجتماعي، ولا يتحقق هذا إلا من خلال العلاقة اللقاء الحي المباشر مع المشاهد ليحقق أهم فضاءاته المسرحية المليئة بالعلامات اللغوية (المتمثلة في الشبكات الدّلالية للنص) وغير اللغوية (المتمثلة في الفضاء الخارجي للنص المسرحي المتعلق بمكان العرض وشروطه الخارجية، والأشخاص ومواد العرض..) من هنا كانت دراستي تبحث في التشكيل الدّلالي لفضاءات المسرح الداخلية الكامنة في النص ذاته والخارجية المتعلقة بعملية العرض المسرحي.

فن المسرحية:

المسرحية فن من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والرواية. والمسرحية رواية، لكنها مبنية كلها على الحوار، وظهرت قبل ظهور هذه الأخيرة. كما أنها ليست أدبا خالصا، بل إنها تتركب من الفن الأدبي ومن الإخراج المسرحي ومن الأداء التمثيلي كذلك (1).

وهذا الفن لم يكن معروفا عند العرب القدماء، وعرفته بلادنا فيما كان يسمى (بالبساط) وهي روايات هزلية صغيرة كانت صفتها الأولى النقد الأولى النقد الاجتماعي وتقديم النصائح بصفة غير مباشرة للذين يتولون الأمور (2).

حدود النص المعرفية:

إن مفهوم النصّ في التراث العربي من المفاهيم ذات الدلالات المتعدّدة؛ فما أوردته المعجمات العربية تحت مادّة (ن ص ص) تدور في فلك المعنى اللغويّ للنصّ، من دون الحديث عن المعنى الاصطلاحيّ للكلمة، إلاّ إشارات بسيطة كالتي نراها عند ابن منظور (ت711هــ) في لسان العرب؛ إذ يقول: "قول الفقهاء: نصّ القرآن: ونصّ السنة، أي ما يدلّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام" (3). والنصّ عند الفراهيديّ (ت175هــ) هو الرفع والظهور يقول "نصصت الحديث إلى فلان نصّا، أي رفعته،...، والمنصّة التي تقعد عليها العروس... والماشطة تنصّ العروس أي تقعدها على المنصّة، وهي تــنصّ، أي تقعد عليها أو تشرف لترى من بين النساء"(4). يتبيّن من هذا أنَّ معنى النصّ هو الرفع والارتفاع؛ فرفع النصّ يُوجب إعادته إلى أصله عن طريق سلسلة رواته. والمنصّة مكان مرتفع تجلس عليها العروس لترى، ومنه أيضا "نصّت الظبية جيدها رفعته " (5).

ومن معاني النصّ أيضا هو منتهى الشيء وبلوغ أقصاه، ومنه حثّ الناقة لاستخراج أقصى سيرها "ونصصت ناقتي؛ رفعتها في السير... ونصّ كلّ شيء: منتهاه، وفي الحديث (إذا بلغ النساء نصّ الحقاق فالعصبة أولى؛ أي إذا بلغت غاية الصّغر إلى أن تدخل في الكبر فالعصبة أولى بها من الأم، يريد بذلك الإدراك والغاية "(6). ومنه أيضا استقصاء مسألة الرجل حتى يستخرج ما عنده " يقال

نصّ ما عنده أي استقصاه "(7) ، فالاستقصاء هنا التتبّع لبلوغ الغاية ومنه " ما روي عن كعب أنــــّه قال: يقول الجبار: احذروني فإنــــّي لا أناصّ عبدا إلاّ عذّبته؛ أي لا استقصي عليه إلاّ عذّبته" (8).

ومن معاني النصّ الحركة والتحريك: يقول الخليل: "والنصنصة: إثبات البعير ركبتيه في الأرض وتحرّكه إذا همّ بالنهوض... ونصنصت الشيء حرّكته" (9). ومن معانيه أيضا التراكم وجعل بعض الشيء على بعضه "ونصّ المتاع نصّا، جعل بعضه على بعض " (10). ومن معانيه الاستواء والاستقامة "وانتصّ الشيء وانتصب، إذا استوى واستقام"(11). ومن معانيه التعيين والتوقيف فـ"النصّ الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنصّ التوقيف، والنصّ التعيين على الشيء"(12). وجاء في أساس البلاغة" ونُصَّ فلان سيّدا نُصّبَ " (13). يتبيّن ممّا تقدّم أنّ للنصّ دلالات متعدّدة متنقّلة بين الدلالة الحسيّة والدلالة المعنويــّة. ولعلّ الباعث من وراء تنقل المفردة هو مرورها عبر مراحل التطور الدلاليّ، أوبسبب تعدّد لهجات اللغة الواحدة. وتبقى الدلالة المشتركة لمفردة (نصّ) هي الكشف والظهور، ويعزّز هذا القول، قول ثعلب (ت291) من أنّ "النصّ كشف وإظهار، وكلّ مظهر فهو منصوص، وكلّ تبيين وإظهار فهو نصّ "(14).

أمّا الحديث عن المعنى الاصطلاحيّ لكلمة (نصّ)، فإنّ انتقال أيــّة مفردة بين مجالات العلوم تمنحها دلالات أخرى قد تقترب من دلالتها اللغويةّ وقد تبتعد عنها، هذه الدلالات خاضعة للسياق الذي وردت فيه، والحقل المعرفيّ الذي يتبناها. ومن هذه المفردات كلمة (نصّ) التي استعملت في ميدان العلوم الدينيّة – الفقه وعلم الأصول خاصّة– فقد تحولت إلى "مصطلح دلاليّ يشير إلى البيّن بذاته الواضح وضوحا لا يحتاج معه إلى بيان آخر، وذلك بالمقارنة بأنماط دلاليّة أخرى تحتاج إلى بيان وشرح مستقلين عنها"(15). فالنصّ إذن هو الواضح البيّن، فهذه الدلالة الاصطلاحيّة تشترك في جانب كبير منها مع دلالة الكلمة اللغويّة، التي تشير إلى "ما لا يحتمل إلاّ معنى واحدا أو ما لا يتحمل التأويل"(16)، وهي مدار ورود الكلمة في كتب الفقه والأصول.

وبذا يتبين أنّ المعنى الاصطلاحيّ لم يبعد كثيرا عن دائرة المعنى اللغويّ لكلمة (نصّ)، فهي تعني الظاهر الذي لا يحتمل التأويل، وأن لا يتطرّق إليه احتمال إلا بشرط أن يعضّد هذا الاحتمال بدليل. إلاّ أنّ هذا المفهوم بدأ يخرج من دائرة الخصوص إلى العموم الذي يشمل جميع ما ورد عن صاحب الشريعة، وكما رأينا من تعريف التهانويّ (ت.ق12هـ) للنصّ، الذي أخذه عن أبي البقاء الكفويّ (ت1094هـ) (17) ووسّعه ليشمل فضلا عن النصّ والمفسّر شمل أيضا الحقيقة والمجاز عامّا وخاصّا.

فالنصّ لا يكون نصّا إلاّ بوجود علاقات داخليّة تنتظم فيها متواليات الجمل، وهذه العلاقات هي التماسك والترابط، وعلاقات خارجيةّ يحكمها السياق. ويخلص إلى أنّ كلاّ من النصّ والسياق يتمّم كلّ منهما الآخر، ويفترض مسبقا كلّ منهما الآخر، وتعدّ النصوص "مكونات للسياقات التي تظهر فيها، أما السياقات فيتم تكوينها وتحويلها وتعديلها بشكل دائم بواسطة النصوص التي يستخدمها المتحدثون والكتاب في مواقف معينة "(18). نخلص إلى أنّ مفهوم البنية الدلاليّة الكبرى، هو المعنى المستخلص من نصّ ما، أو ما يمكن أن نطلق عليه موضوع النصّ، أو الفكرة التي يقوم عليها النصّ، إذ يمكننا أن نلخّص الصفحة الأولى من رواية ما في قضيّة واحدة (جملة تامة المعنى)، وبوساطة القواعد الكبرى يمكن تحويل قضايا كبيرة متكوّنة من أكثر من صفحة أو أكثر من فصل إلى قضايا كبيرة أعلى مرتبة، أما البنية الكبرى لرواية بكاملها يطلق عليها (عبرة الرواية). ويجعل (فان دايك) للبنى الكبرى قواعد كبرى من أهمها: الحذف أو الانتقاء، والتعميم، والتركيب.

فالنصُّ يمكن أن يكون "منطوقا أو مكتوبا، شعرا كان أو نثرا، أو حوارا أو مونولوجا، أو أيَّ شيء آخر، بدءا بمثل مفرد إلى مسرحيّة كاملة، ومن صرخة استغاثة إلى مناقشاتِ يوم كامل تجريها لجنة " (19) ، فالنصُّ هنا وحدة لغويةَّ قيد الاستعمال، وليس وحدة نحويةً مثل العبارة والجملة، ولا يحدّد بحجمه. وقد يــُوصَف النصُّ بأنّه جملة كبرى؛ أي أنــّه وحدة نحويّة أكبر من الجملة لكنــّه مرتبط بها، وبالتأليف بين الجمل ينتج تكوين وحدات أكبر من وحدات أصغر. لكن هذا القول في رأي المؤلفين مجانب للصواب، إذ إنّ النصّ برأيهما ليس تركيبا يشبه الجملة غير أنــّه أكبر، بل هو شيء مختلف عن الجملة من حيث النوع، لذا فهما ينظران إلى النصّ على أنــّه وحدة دلاليّة؛ لا وحدة شكل بل وحدة معنى، ومن ثمَّ فهو مرتبط بالعبارة أو بالجملة بتحقق المعنى لا بالشكل أو بالحجم (20). فالنصُّ وإن كان يتكوّن من الجمل، إلا أنّه يختلف عنها من حيث النوع، فمجموع الدلالات الجزئيّة التي قد تعطيها كلُّ جملة ضمن سلسلة الجمل المكوّنة للنصّ تتوحد في وحدة دلاليّة شاملة يتحقَّقُ بها النصّ.

الكثير من النصّوص لا تفهم عن طريق الاعتماد على النظام الذي ترتــّبُ فيه الجمل فحسب، بل يعتمد على المقام الذي قيلت فيه، فالمستمع أو القارئ حين يحُدّد– بوعي أو بلا وعي – مرتبة العيّنة اللغويةّ، يحتاج إلى نوعين من القرائن؛ داخليّة وخارجيّة، فهو لا

يستعمل المفاتيح اللغويةّ فحسب، بل يستعمل كذلك المفاتيح المقاميَّة، فهو يستجيب لغويًا إلى ملامح خاصة تربط المقطع ككلّ، وهي قوالب الترابط المستقلّة عن البنية، التي يشار إليها بالاتـّساق (21). كما يُأخَذُ بنظر الاعتبار"مقاميًا كلُّ ما يعرف عن البيئة: ما الذي يجري، أو أيُّ دور تؤديه اللغة ومن هم المنهمكون في الأمر"(22).

إن النص نسج تتخلّله جملة من الوحدات الدالة والمفاهيم القائمة، وهو لا يقع في المستوى نفسه الذي تقع فيه الجملة، كما أنه لا يقع موقعها من حيث المفهوم، وعلى هذا الأساس فإن النص يجب أن يتميز عن الفِقْرة باعتبارها وحدة نمطية من عدة جمل، لذا، يمكن عدُّها علامة من علامات الترقيم. كما أنّه ذو محتوى دلالي متجانس متكامل، ويمتاز بالوضوح.

فالنص إذن، منعكس لثقافة المجتمع بكافة شبكاته المعقدة عبر التاريخ والجغرافية والعلاقات بين الأفراد أي أنه ذاكرة ملخصة للنظام المعرفي للمجتمع، فالنص أيا كان هو مجموعة من العلاقات اللغوية التي تخدم فكرة أو مجموعة أفكار أو مفاهيم قابلة للتفسير والشرح والتأويل مما يمهد لتطويع النص لقراءات جديدة أو تأكيد قراءة ما.

دلالة النص:

تعدُّ الدلالة من أبرز القضايا اللغوية الوثيقة الصلة بالأسلوب والنقد لأن مدار أمر الدراسات اللغوية والأدبية قائم على دلالة اللفظ وأثرها في نفوس السامعين ولإختيار المتكلم ألفاظه ولما يقصدهُ منها.

ومن هنا كانت العلاقات داخل الحقل الواحد لا تخرج عن الترادف أو التضاد أو الاشتمال والتضمين أو علاقة الكل بالجزء أو التنافر . (23)

ولكن ليست الكلمات داخل الحقل الواحد ذات وضع متساو، فهناك كلمات أساسية وكلمات هامشية، والأساسية هي التي تتحكم في التقابلات الهامة في داخل الحقل، لذلك فقد وضع العلماء معايير مختلفة للتمييز بين النوعين ومنها:

- الكلمة الأساسية تكون ذات وحدة معجمية واحدة .
- الكلمة الأساسية لا يتقيد مجال استخدامها بنوع محدد أو ضيق من الأشياء، فالشقرة مثلا لا تطلق إلا وصفا للشعر والبشرة ، لذا لا يمكن أن تكون كلمة أساسية ، أما الحمرة فيأتي استعمالها غير مقيد وغير محدد ، لذا فهي كلمة أساسية .
- الكلمة الأساسية تكون ذات تميز وبروز بالنسبة لغيرها في استعمال ابن اللغة.
- الكلمة الأساسية لا يمكن التنبوء بمعناها من معنى أجزائها بخلاف أزرق وأخضر مثلا.
- لايكون معنى الكلمة الأساسية متضمنا في كلمة أخرى ماعدا الكلمة الأساسية التي تغطي مجموعة من المفردات ،مثال الكلمة الأساسية :زجاجة ،كوب...التي لا تتضمنها كلمة أخرى سوى الكلمة الرئيسية (وعاء).
- الكلمات الأجنبية الحديثة الاقتراض من الأغلب ألا تكون أساسية.
- الكلمات المشكوك فيها تعامل في التوزيع معاملة الكلمات الأساسية .(24)

وعليه فإن معاني الكلمات تأتي على النحو التالي:

1. المعنى الحرفي المعجمي وهو المعنى الأساسي للمفردة.
2. المعنى المجازي للكلمة وهو استعمال الكلمة لتدل على معنى جديد غير المعنى الحرفي لها فعندما نقول أن فلان أسد فأننا نقصد أنه شجاع.
3. المعاني المختلفة للكلمة مثل كلمة (عين) ويتحدد معناها بالسياق الذي ترد فيه.
4. العلاقات بين المفردات كالترادف والتضاد والاشتمال.
5. السمات الدلالية للكلمة فكل كلمة لها عدة معاني التي تميزها عن غيرها فكلمة مربع مثلا تشمل على السمات الآتية:سطح، مستو، له أربع أضلاع متساوية، وزواياه قائمة.
6. المعنى الاجتماعي. 7. المعنى الوجداني.(25)

فلكل كلمة معنى أساسي هو معناها المعجمي الذي وضعت له أساسا، والبعض يدعوه المعنى الحرفي أو المعنى الدلالي، وهو المعنى الذي تدل عليه الكلمة أساسا.ويتحقق المعنى الأساسي بالالتزام باستعمال الكلمة وفقا لسماتها الدلالية، فمثلا نقول:شرب الولد الماء. وهنا استخدم كل كلمة وفقا لسماتها الدلالية.

وخرق قوانين السمات الدلالية يخرج الاستعمال من معناه الأساسي(المعجمي) إلى معناه المجازي .والاستعارة والمجاز يتحققان على هذا النحو: إخراج الكلمة من معناها الأساسي إلى معناها المجازي عن طريق خرق قوانين التتابع الأفقي العادية.(26)

قال وليم رآي :(تنطوي الآلية الحقيقية للقراءة على الكشف في (داخل) كل وحدة من وحدات النص عن خيوط المعنى التي تدعمها الشفرات المختلفة- ويفهم من الشفرة في هذا السياق أنها ليست بنية محددة من كشف اللغز بل هي (منظور من أمثلة الإستشهاد، أو سراب من البنى) وتقع في صلب هذه العملية ظلال المعنى، ويشتق المرء ظل المعنى عن طريق إيجاد علاقة متبادلة بين معنى مدلول جديد وشكل ناتج من تفريغ دلالة سابقة. ولما كان ظل المعنى متأصلاً في الدلالة فهو يؤلف إحدى الطبقات في ورقة المعاني الفطرية الخاصة بذلك المعنى، وهو يحدد نقطة إنطلاق الشفرة (التي لايعاد توليفها أبداً) ، نطق الصوت الذي قد نسج في النص، ومع ذلك فإن ظل المعنى ليس مجرد وظيفة تعاقب النص الذي ينطوي على المعنى الأولي. فحين نقرأ نكشف عن ظلال المعنى الذي تغدو من خلال إستمراريتهِ وتكرارهِ ضمن القراءة دلالات يتطلب منا ان نشتق منها أمثلة أخرى لظلال المعاني). (27)

ولذلك لا تتحدد معاني الكلمات وقيمها من خلال المعجم اللغوي المتجرد عن المعاني النفسية والعاطفية، (فمعاني الكلمات لاتتحدد فقط بالتعريف التجريدي الذي تحددها به القواميس إذ يحيط المعنى المنطقي لكل كلمة جو عاطفي، ينفذ فيها ويكسبها ألواناً مؤقتة على حسب استعمالاتها، هي التي تكوّن قيمتها التعبيرية). (28) وللمعنى العاطفي، أو الجو العاطفي قوةُ لإثارة المشاعر الخاصة الموّلدة لهذه الألوان، أو الظلال المعنوية تدعى قوة (الإستدعاء). .

قيمة النص المسرحي في ضوء القراءة:

إن المسرح هو الفن الأدبي الوحيد الذي يستطيع العودةَ إلى الملاحم والحكايات القديمة والأساطير والسير الشعبية القديمة التي ما يزال كلٌّ شعب من شعوب الأرض يحنُّ إلى أجواء ما هو فيها من تراثه. فالرواية أصبحت عاجزة عن هذه العودة بعدما أصبحت (واقعية) تخترع شخصياتها وأحداثها من الواقع ففقدت القدرة على التحليق في أجواء الأساطير والبطولات الجمعية وفي غرابة الأحداث والوقائع إن المسرحية هي الفن الوحيد الباقي من بين فنون القول الذي ما يزل يحتفظ بكل خصائص الفن الجمعي الذي يحتشدُ فيه الناس والذي ذكرنا أن البشر لا يستطيعون الاستغناء عنه. فهو يحقق للمتفرجين الالتقاءَ الحيَّ الذي يجعلهم يتلقون حكايته بحالة التوحُّد الوجداني. فيتشاركون في مشاهدته والاستماع إليه ثم يخرجون من قاعاته وهم يتبادلون الرأي حوله في لذة لا يقدمها لهم أي فن آخر (29).

يعلن كثير من المخرجين والممثلين أنهم ليسوا بحاجة إلى نصوص مجدّدة لإقامة العرض المسرحي المجدد، وأن بإمكان أي كلام مهما كان ضعيفاً أن يحقق الإبداع المتفنن والفاتن في العرض المسرحي، وكان لهم من ابتكارات التقنية ما يقدم حدثاً دراميا متصاعداً دون الحاجة إلى نص درامي متصاعد، فالإضاءةُ يمكنها أن تخلق حالاتٍ ومواقفَ تستغني عن الكلام. ويمكن للمثلين أن يعبروا عن أحوال النفس وظواهر الصراع بحركات معينة تعلموها في المعاهد وإن كانوا غير موهوبين (30). ويمكن للموسيقى أن تخلق التوتر الدرامي الذي قد يفوق قدرة الكلام.

لم يكن شأن المسرح العربي في عمره القصير بعيداً عن شأن المسرح في العالم، فقد ظل النص المسرحي عماد نشاطه وقوام عروضه. وكان كتّابه مدارَه خلال قرن ونصف قرن من بداية نشأته. فهم الخالقون لـه، وهم المطورون لبناء الدراما في النص والعرض، وهم الذين أنشؤوا لـه تراثاً أدبياً مازال يستكمل أدواته حتى استوفى أكثرها مع بداية عقد ستينات القرن العشرين، وهم الذي دفعوا المخرجين والممثلين إلى تأكيد هذا الفن وترسيخه بين الناس، وكانت نصوصهم تهاجر من بلد عربي إلى آخر في احتفالية مهيبة (31).

إنّ إنجاز النّصَ المسرحي وإزاحته من دائرة الكتابة لا يعنيان أبداً اكتماله على المستوى الفنيّ أوّلاً وعلى مستوى رحلته التي أنشئ من أجلها؛ أي على المستوى الوظيفي الّذي قُدّر له، فبعد ذلك تبدأ الرّحلة الحقيقيّة للعمل المسرحي بشتّى أجناسه، وهذه الرّحلة بين النّصّ والقراءة هي المرحلة الّتي ربّما تكون الأصعب، أو على الأقلّ أصعب من مرحلة الإنجاز وفيها تظهر القدرات الإبداعيّة للعمل

المسرحي، وتظهر أيضاً القدرات الإبداعيّة للمتلقي، وعندها تتبّدى إمكانيات عمليات القراءة وتتبلور وفق ظروفها الاجتماعيّة والثقافيّة والإجرائية التي لا علاقة لها بالأدب في كثير من الأحيان ولكنّها تكون فاعلة في توجيه القراءة وجهة ذات طبيعة معينة تحدد من خلالها قيمة النص.

وفيما يتعلّق بالقارئ المتسلي المتفرّج، فإنّ وصفه بالمتسلّي والمتفرّج يكفي لنعرف غرضه الّذي يسعى إليه من وراء القراءة ولكنّ ذلك لا يعني أنّه لا يستند إلى مرجعيّة ثقافيّة اجتماعيّة ذات قيم راصدة متفحّصة تحكم على ما تتناوله وفق قدراتها ووفق هدفها من القراءة أيضاً (32).

إن الأدب أصبح في تجلياته وأهدافه وقدراته ودلالاته يصدر عن رؤى فكريّة وأيديولوجية استفاد منها ليغني قدراته ليواكب التّطوّر البشريّ الهائل والتّداخل الّذي لم يأبه لخصوصيّة الأدب في مضمار العلوم الإنسانيّة الجديدة كعلم النّفس والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والنظريّات السيّاسيّة ومكتشفات اللسانيات والأسلوبيات، وقد دفع كلّ هذا إلى أن تتنوّع المقاربات والقراءات والتوجّهات؛ إذ وصلت إلى حدّ التعدّد بتعدّد القرّاء.

إن النصّ السرحي يحفل دائماً بمعانٍ كثيرةٍ ويمكننا أن نؤوله على سبلٍ شتّى، والقراءةُ المسرحية تثري القارئ على المستوى الفكريّ وتجعله يوظّف على المستوى التخيّلي جزءاً من ذاته، و بهذا تتأرجح قيمة النص المسرحي بين تعدد القراءات في تأويل دلالاته المنطوية تحت عباراته و يكون القارئ وحده مكتشفها، ومحددا تمثلاتها و حركياتها.

إن إشكالية الأدب تأتي من طبيعة اللغة ذاتها، أدبية النص، والتي تعمل على توظيف الآلية اللغوية بعيدا عن معناها التداولي البسيط نحو ما يعرف باستكشاف جماليات اللغة عبر المجاز والمجاز عموما هو عملية تطويع لغوي ضمن إطار يتجاوز المعجم وصولاً إلى التسييق بما يضفي على اللفظ رونقاً يخرجه من حيّز الحقيقة إلى رحابة المجاز الذي تتيح للمفردة الواحدة أن تخدم وظيفة تعبيرية جمالية في آن معاً.

هذه الجمالية التي، وإن كان بإمكانها أن تُسهم في اكتمال المهامّ التي يتعيّنُ أداؤها على "نظرية الفن وتاريخه" اللذين هما في طور التجديد وإحداث قطيعة جذرية مع الأعراف العلمية المقرّرة إلاّ أنَّه لا يمكن لها "أن تدّعي لنفسها أنّها إبدال منهجي بالتّمام والكمال". فليست جمالية التلقي "نظرية مستقلّة قائمة على بدَيهيات تسمح لها بأن تحلَّ بمفردها المشكلات التي تواجهها، وإنّما هي مشروع منهجي جزئي يحتمل أن يقترن بمشاريع أخرى وأن تكتمل حصائله بوساطة هذه المشاريع (33).

وعليه فإن القارئ يتكئ على بنية النص، أي على نسيج علاقاته الداخلية، كي يخلق السياق العام الضروري لفهم النص المقروء.

ذلك أن كل قارئ جديد يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته الفردية وقيم عصره وهمومه وينظر إلى النص من خلالها، و من هذا التعدد القرائي للنص تنعكس قسمة النص في لوحة فنية يطبعها الجو العام للقراءة.

على الرغم من دور القارئ الفعال في النص المسرحي ،إلا أن العملية الإبداعية تتكون من كاتب ونص وقارئ وبتفاعلهم معاً دون فصل عنصر عن الآخر.

إنّ أهميةَ النصِّ المسرحي تقوم بالضبط على أنه يستحيلُ علينا أن نأخذَ بقراءةٍ تمثل المسرحية على خشبة المسرح دون غيرِها أو أن نُعلنَ شرعيةَ تأويلٍ نصي مسرحي وإنكار سواه.

النقد المسرحي:

عاش النقد الأدبي بشكل عام والدرامي بشكل خاص بعد أفول البلاغة القديمة في أوائل القرن العشرين مرحلة من الخواء و الفوضى وبدأ الخلط بين الشعري والروائي والدرامي والأدبي والمسرحي , وراحت الدراسات ترتكز على الأجناس الأدبية وتلاحق الفروق بينها , فثمة من يقول إن هناك ثلاثة أجناس أدبية مختلفة : الشعر الذي يغنى, والنثر الذي يكتب , والمسرح الذي يحكى .وهناك من يعد المسرح نصاً مكتوبا لا يختلف عن القصة والشعر , ونجد فريقاً آخر يعد المسرح نصاً مكتوباً أولاً , ونصاً منطوقاً ثانياً .

والعبور الذي يتم بين النصين باتجاهات متعاكسة هو الذي يضمن تحول الظاهرة الأدبية إلى ظاهرة احتفالية رد أصحاب هذا الرأي على فريق من الكتاب والمؤرخين والنقاد الذين تحمسوا لأفضلية التعبير الشفوي وأوليته , وعدوا أن الكلام سبق الكتابة واللغة المنطوقة هي اللغة المثلى للمحاكاة، وهناك من يرى أن العرض هو الركيزة الأساسية لأي نشاط مسرحي ولا يشكل النص في هذا النشاط سوى عنصر ثانوي كبقية العناصر الأخرى التي يحتاجها العرض مثل الدكتور بصل حينما يقرر أنه من المفيد أن نعرف إن مقولة أسبقية العرض المسرحي وأوليته على النص تعود إلى العصر القديم وبالتحديد إلى عصر روما لنأخذ على سبيل المثال مسرح الأحداث الذي كان معروفاً لدى الرومان حيث النصوص المكتوبة لم تصبح مسرحية إلا عندما قدمت على خشبة المسرح ولو لمرة واحدة فالنص لم يكن أكثر من حجة للعرض (34).

اللغة المسرحية:

إن اللغة المسرحية هي لغة التناغم والإنسجام بين الحكاية والخطاب بين المكتوب والمعروض المسموع والمرئي, ولا يتعلق الأمر بترجمة أو تصوير , لأن الحوار موجود داخل العرض كعلامات لغوية في المستوى الصوتي فلماذا نترجم نصاً نسمعه ؟ والمسرح ليس كتاباً يمكن توضيحه بالشروحات أو بالصور , والمخرج ليس رساماً أو مصوراً, إنه منفذ لما هو مسرحي كائن في النص ذاته ,مع الأخذ بعين الاعتبار ما يمكن أن يبدعه المخرج في هذا المجال (35).

لا وجود للقواعد المقدسة في مجال المسرح , فثمة طرائق متنوعة للمسرحة معروفة منذ أقدم العصور وما تزال تتغير وتتطور , فإلى جانب الانتقال (من تصميم نص إلى عرض) هناك انتقال آخر يتم من النص المكتوب إلى عرض مسرحي دون كلام , حيث يتحول إلى موضحات إخراجية وبذلك تتحول اللغة المكتوبة إلى لغة مرئية (ديكور , ملابس , حركة , موسيقا[..وهناك انتقال من عرض إلى نص بلا كلام , حيث يخلق النص أثناء التدريبات , وبهذا يصبح مرآة للعرض وليس مصدراً له , أو من عرض إلى نص مع الكلام حيث يتحول الفضاء المسرحي إلى ورشة عملاقة لإنتاج العلامات غير المتجانسة التي تدهش المتفرج وتدعوه للبحث في دلالاتها (36).

ثنائية النص العرض أو جدلية الكلمة والفعل:

إن الحديث عن ثنائية النص والعرض تجرنا إلى الحديث عن أسبقية النص أو العرض في العمل المسرحي الذي سيبقى في إطار الجدالات الإنطباعية والإيديولوجية تحتاج إلى بحث يحللها ثم يسوغ النتائج التي يتوصل إليها فتكون هناك إشكالات أهمها هل المسرح هو نص مكتوب أم نص منطوق ؟ ونقول نعم إن المسرح هو نص مكتوب ونضيف كلمة (أولاً) على الجملة السابقة , لأن المسرح هو نص مكتوب ليس من أجل أن يقرأ بالطريقة التي يقرأ فيها النص الشعري أو الروائي وإنما بطريقة الفرجة ضمن إطار احتفالي , وتابع : المسرحة منسوجة من مجموعة شفرات يمكن نقلها والتعبير عنها بطرق متعددة كالانتقال الذي لا يعتمد على نص بالمعنى المألوف للمصطلح وإنما على تصميم نص قائم على مجموعة من الصور المتلاحقة والحركات والإيماءات ,والمتفرج مدعو إلى ترجمة هذه الصور والحركات والإيماءات وتحويلها إلى لغة طبيعية (37).

إن جدلية تفضيل النص على العرض تعود في أساسها إلي العصر اليوناني ,فالشعراء هم الذين اشتغلوا في المسرح أولاً , والجوائز كانت في الأغلب من نصيبهم وليست من نصيب الممثلين أو التقنيين الآخرين.

بعض آليات الفعل المسرحي:

-الديكور -الطريقة الطائرة -العربة المتحركة- المصاعد -طريقة الدوران -الإضاءة (الإضاءة المحددة و الإضاءة العامة)**- الصوت:** ويشتمل على أصوات الشخصيات في المسرحية، الموسيقى، المؤثرات الصوتية مثل صوت للمياه وغيرها من المؤثرات الأخرى وبدون الصوت فلن يمكن للمشاهد أن يُتابع أحداث النص المسرحي المقدم له، فالصوت هو "النص الأدبي المسموع "وعامل إبراز الصوت في المسرحية هي الميكرفونات التي تخرج الصوت للمتفرج أو مكبرات الصوت التي تقوى حجم الصوت **- الملابس – المكياج- تصميم المسرح** بمقاييس ومعايير محددة.

الفعل المسرحي:

إذا كان (النص المسرحي) مقصوداً بكلمة (الكلمة)، فإن (العرض المسرحي) هو المقصود بكلمة (الفعل).

و(الفعل) في المسرح يحمل معاني عدة. فهو- في أبسط أشكاله ومعانيه- مجموعُ الأفعال والحركات التي يقوم بها الممثلــون، والتي تبدأ بشرب كأس الماء أو خلع الثوب، وقد تنتهي باقتراف جريمة قتل. وهو الحوار أيضاً. فقد قال النقاد (إن تكلمتَ فأنت تفعل. وإن تذكرت ما مضى فأنت تفعل. وإن بلَّغتَ عن أمر أو رأي أو موقف فأنت تفعل).

وهو محصلة تطور أحداث حكاية المسرحية التي تُبنى بالحبكة لتكوين المسرحية مكتوبةً وقابلةً لتحويلها إلى عرض مــسرحي. وهو، بهذا المعنى، يشكل العنصر الديناميكي للدراما. وبهذا المعنى أيضاً يصبح (الفعل) مجموعَ الكلام وأفعال الشخــصيات. وبهــذا المعنى أيضاً يتكون الفعل مما يحدث داخل الخشبة وخارجها.

وهذه المعاني جميعاً بتداخلاتها وتعددها تشكل في النهاية ما يسمى (العرض المسرحي). وهو الذي تقصده كلمة (الفعــل) فهــو جماع المعاني المتفرقة وتتويجها (38).

والنص المسرحي واحد من العناصر المتعددة التي تخلق تلك الاحتفالية الجماعيةَ البناء، الجمعيةَ التلقي التي نسميها (العــرض المسرحي). لكنه أخطرها شأناً وأكثرها إرباكاً للقائمين بهذه الاحتفالية وللذين يتلقونها لأنه (كلام) أولاً. والكلام عند البشر هو الــذي شكَّل تاريخهم وبنى حياتهم. فهو سلاح الدعوات الكبرى ووقودُ الحروب وسجلُّ الهزائم والانتصارات ووعاء الحضارات. فهو – لكي يفعل ذلك كله – يجمع قلوب الناس ويعيد خلقهم ويدفعهم في دروب كانوا غافلين عنها. وإنَّ أثرَ ضربة السيف يزول، وإن الحروب قد تُنسى ليحل صلحُ المصالح محل العداوات، وإن العواطف والأحقاد قد تزول ويحل محلها نقيضُها. لكن أثر الكلمة يبقى. ولهذا كــان الحذرُ من الكلمة والحذرُ في استعمالها من أول المطالب عند من يبغي أن يجني ثمراتها ويتجنب مآسيها. ولهذا كان النص المسرحي من أهمَ عناصر العرض المسرحي وأكاد أقول إنه أهمها.

لقدكان للنص المسرحي على الخشبة تاريخ منفصل عن تاريخ العرض المسرحي رغم التحامه فيــه. وهــذا التــاريخ للــنص المسرحي هو الذي يحدد حركة التطور الاجتماعي والسياسي في أمة من الأمم في مختلف عصورها. وهو الذي يفرض على بقية فنون الأدب بعض مساربها بمقدار ما تفرض عليه هذه الفنون كثيراً من تياراتها (39).

الهوامش:

2/1 تأصيل المسرح العربي، حورية محمد حمو، اتحاد الكتاب العرب، ص 123/113

[1]/ ابن منظور (جمال الدين محمّد بن مكرم)؛ لسان العرب؛ دار صادر؛ د ط؛ بيروت 1968؛ مادة (ن ص ص)؛7 / 98.

[2]/ الفراهيديّ (الخليل بن أحمد)؛ كتاب العين، تحقيق د. مهدي المخزوميّ و د. إبراهيم السامرائيّ، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984، مادة (ن ص ص)؛ 7/ 86-87.

[3]/ ابن منظور: مادة (ن ص ص)؛ 7 / 97.

[4]/ الفراهيدي: مادة (ن ص ص)؛ 7 / 86-87.

[5]/ المصدر نفسه: مادة (ن ص ص)؛7 / 87.

[6]/ الأزهريّ (ابو منصور محمّد بن أحمد)، تهذيب اللغة، إعداد وإشراف محمّد عوض مرعب وآخرين، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، 2001؛83/12.

[7]/ الفراهيدي: مادة (ن ص ص)؛ 7 / 87.

[8]/ ابن منظور: مادة (ن ص ص)؛ 7 / 97.

[9]/ الأزهري: 12/ 117.

[1]0/الأزهريّ: 12/ 116.

1[1]/ الزمخشريّ (ابو القاسم محمود بن عمر)؛ أساس البلاغة؛ دار ومطابع الشعب؛ د ط؛ القاهرة 1960؛ 962.

2[1]/ ثعلب (أبو العباس أحمد بن يحيى) ؛مجالس ثعلب؛ تحقيق عبد السلام محمّد هارون؛ دار المعارف؛ د ط؛ مصر 1969؛ 1/90.

[3]/ أبو زيد (نصر حامد)؛ النصّ السلطة الحقيقية؛ المركز الثقافي العربي؛ ط1؛ الدار البيضاء، 1995؛ 151.

[4]/ الجرجانيّ (عليّ بن محمّد بن عليّ)؛ التعريفات؛ تحقيق د. إبراهيم الأبياريّ؛ دار الكتاب العربيّ؛ ط1؛ بيروت؛ 1985؛309.

[5]/ الشافعيّ (محمّد بن إدريس)؛ الرسالة، تحقيق وشرح أحمد محمّد شاكر؛المكتبة العلمية؛ د.ط؛ د ت؛ 14.

[6]/الشافعيّ: 19.

[7]/ المصدر نفسه: 19.

[8]/ المصدر نفسه: 21.

[9]/ التهانويّ (محمّد عليّ)؛ موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم؛ تقديم د. رفيق العجم وآخرين؛ مكتبة لبنان الناشرون، ط1؛ بيروت؛ 1996: 2/ 1695-1696.

0[1]/ الغزاليّ (أبو حامد محمّد بن محمّد)؛ المستصفى من علم الأصول؛ دار احياء التراث العربيّ ومؤسسة التاريخ العربيّ؛ ط3؛ بيروت؛ 1993؛1/ 335.

1[1]/المصدر نفسه: 1/ 384.

2[1]/ ينظر: الغزالي؛ 1/ 384-386.

3[1]/ المصدر نفسه: 1/ 385-386.

4[1]/المصدر نفسه: 1/ 386.

5[1]/ ينظر: الكفويّ (أبو البقاء أيوب ابن موسى)؛ الكليّات؛ إعداد د. عدنان درويش و محمّد المصريّ؛ مؤسسة الرسالة ناشرون؛ ط2؛بيروت 1998؛ 908.

6[1]/ المصدر نفسه؛ ص215.

17/انظر أحمد حيدوش: م.س.ص:143.

[18]/ الاتقان في علوم القرآن: 2/149-150.

9[1]/فارغ ،شحدة وآخرون ،مقدمة في اللغويات المعاصرة(دار وائل للنشر)186_194.

0[2]/ عمر، أحمد، علم الدلالة، 96 وما بعدها.

1[2]/ فارغ ،شحدة وآخرون ،مقدمة في اللغويات المعاصرة،176_184.

2[2]/نفسه،137.

3[2]/ المعنى الأدبي: 198.

24/ المخرج في المسرح العربي، سعد أردش ، عالم المعرفة، ص 35

25/ المرجع نفسه، ص 26

26/ دراسات في النقد المسرحي والنقد المعاصر، د/ محمد زكي العشماوي، دار الشروقـ، ص 65

27/ الخطاب المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة– ص 45

28/ ينظر مسرحيات و دراسات، محمد علي، ص 46

29/ ينظر دراسات في فن المسرح بين النظرية والتطبيق، ص 86

30/ ينظر تأصيل المسرح العربي، حورية محمد حمو، اتحاد الكتاب العرب، ص 113

31/ ينظر المرجع نفسه، ص 161

32/ ينظر المرجع نفسه، ص 45

33/ المرجع نفسه، ص 56

34/ المرجع نفسه، ص 56

34/ ينظر دراسات في النقد المسرحي والنقد المعاصر، د/ محمد زكي العشماوي، دار الشروقـ، ص 86

35/ ينظر المرجع نفسه، ص 161

36/ ينظر الخطاب المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة– ص 56

37/ ينظر تأصيل المسرح العربي، حورية محمد حمو، اتحاد الكتاب العرب، ص 120

38/ ينظر المخرج في المسرح العربي، سعد أردش ، عالم المعرفة، ص 120

39/ ينظر الخطاب المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة– ص 89

"الكتابة الركحية".. و ديناميةالتعددية النصية لـــ"الظاهرة المسرحية"

محمد عبد الحميد بدر المالكي

"مختبر بنغازي للسيميائيات وتحليل الخطاب"

ليبيا

" كلما كان الناقد من داخل الوسط كان الحال أحسن . وكل الخير في وجوده بيننا . يلتقي بالممثلين, يتحدث معهم ويناقشهم , و يراقب أعمالهم , ويدخل وسيطا بينهم وبين الآخرين . سأشد على يديه إذا ما أمسك بالواسطة وشغلها بنفسه . وتبرز مشكلة اجتماعية صغيرة في هذا السلوك , إذ كيف يمكن أن يقبل التحدث لشخص سبق أن ذمه في الصحف . ولكن مما يبعث على الضحك أن نفكر بان هذا هو السبب الذي يمنع بعض النقاد من إيجاد صلة حيوية وفعالة مع عمل هم احد أجزائه , فمن الممكن تجاوز الإحراج بتوثيق الصلة بالعمل، وبذلك يبتعد عن الوقوع في مطب المحاباة , لأشخاص سبق أن تعرف عليهم.."(بيتر بروك) (1)

الخروج عن النص، أو الارتجال، أو الكتابة الركحية

كلها تؤدي نفسي المعني تقريباً، ولكن ما هو الارتجال اصلاً ؟ وهل هو ضروري ومطلوب في المسرح الكوميديا خاصة ؟ أم أن المسألة مزاجية ، تخضع لاختيارات الممثل يستخدمه متى؟ وأين يشاء؟

هل يعني الارتجال أو الخروج عن النص المكتوب، التمرد علي "سلطة المؤلف"؟ بل والتمرد علي "سلطه المخرج أيضا"؟ علي الاقل لحظة العرض، امام جمهور الصالة؟

وإذا كان الارتجال، في بعض الحالات، قد يؤدي إلي حذف اكثر من نصف النص المكتوب.. مقابل اضافة شخصيات وحوارات تتجاوز النص الأصلي بكثير.. عندها ماذا سيكون مصير حقوق الملكية الفكرية؟ بين حقوق الممثل الذي قام بالتأليف والكتابة.. ومن جهه آخري حق المؤلف في الاعتراض علي الحذف والاضافة أو بالنسبة للجان أجازه النصوص، عندما تري ان العروض تختلف، اولا علاقة لها بما اجازته من نصوص مكتوبه؟

قد تكون الأسئلة الأهم هي: لماذا يلجأ فريق العمل للارتجال؟ باختصار، هل هى من شروط النجاح والانتشار: الارتجال والخروج عن النص؟

إلي هذا الحد، علينا أن نتفق علي: ماذا نعني بمعايير النجاح؟ إذ يختلف البشر علي تلك المعايير احياناً، بل وحسب اختلاف المكان والزمان ايضاً.. لذا سنتقرح:

"أن كل نص ، بما في ذلك كلام الحياه اليومية ، هو رساله تسعى لقبول وتجاوب المتلقي معها . وبالتالي كلما كانت تلك الرسالة حيوية وغير مملة ، تكون قد حققت النجاح في الاتصال والتواصل مع المتلقي .... كذلك الحال بالنسبة للعرض المسرحي ، فأن نجاحه يتحدد في قابليته للتداول والانتشار ، بل واستمرار زياده الطلب عليه ايضاً ... ولذلك يقال أن المتلقي (الذي يدخل ضمن تسميات عديده منها : شباك التذاكر ، المستهلك ، الجمهور ....ألخ) هو الذي يحدد سلطة معيار النجاح .

كما نقترح عليكم تجربه مسرحيه(2) حدثت في مدينه بنغازي ما بين 2002إلي 2004 تقريباً، وهذا لا يعني التقليل من شأن واهميه التجارب الآخرى، ليس في ليبيا فحسب، بل في كافة البلدان العربية ايضاً، التي لا زالت تحتفظ بحيويتها ونضارتها. إذ استطاعت أن تتقاوم عوامل الزمن والتقادم علي مدى اكثر من اربعة عقود تقريباً حتى يومنا هذا (مثال وليس حصرا: مدرسة المشاغبين/ العيال كبرت).

سنحاول استعراض ظاهرة النجاح والانتشار، من خلال مسرحيه "المستشفى"، خاصه إذا علمنا انه قد تم بيع اكثر من مليـــون قرص مرن (سي دي) أي أن نسبه مشاهده هذه المسرحية هي واحده لكل سنه اشخاص، هذا بالنسبة لعدد سكان سته ملايين فأن ذلك يعني اكثر من 15 مليون مشاهده في دولة مثل مصر. بالتالي فأن السؤال الذي يطرح نفسه هو:

ما هي المعطيات او الشروط التي توفرت لهذه المسرحية، لتحقق هذا الحجم من النجاح والشهره ؟ ولــم نجـد أفـضل مــن المساهمين في هذه التجربه انفسهم، من أجل محاوله الاجابه علي هذا السوال.

اشكالية الخروج عن النص و كيفية انتاج الظاهرة المسرحية

ان الإشكالية ، والتي هي ربما مأزق؛ أو تحدى بالآحرى، التي لا تواجه القيم والمفاهيم التقليدية فقط، بل تواجه الحياة نفـسها وتطورها ايضا. اذ يبدو انه لم تعد هناك إمكانية العيش في عوالم داخلية منعزلة. ذلك لان ثورة تبادل المعلومات والاتصالات تفرض على الجميع (قديم وجديد؛ كهول وشباب؛ شعوب نامية متخلفة وصناعية؛ ثقافات بدائية متخلفة وأخرى عــصرية معاصــرة..الــخ) الاتصال والتفاهم أو التفاوض، أن شئنا الدقة، الذي لا يعنى الاتفاق والانسجام والتناغم؛ أوالمحبة والتسامح..الخ. بــل تعنــي قبــول "الاختلاف" وتعدد الآراء والتأويل غير النهائي كذلك. هذه المسألة/الإشكالية؛ اصبحت اليوم ضــرورة حياتيــة، بــالمعنى الاحيــائى الفيزيائي، وهى ليست مسائل النشوء والارتقاء، الانقراض والاضمحلال والتطور لكل الكائنات الحية المنعزلة، بل هي مسألة أبعد من ذلك بكثير ولها علاقة بشروط الحياة في المجال الحيوي(الايكومين)..

لكن ما علاقة الكلام السابق بمسرحية المستشفى؟ أن العلاقة قد حدثت فعلاً منذ اليوم الأول للعرض، وهو العرض الخــاص بالفنانين والكتاب والمهتمين و ردود أفعالهم وتعليقاتهم، التي كانت تدور في هذا الإطار تقريبا. اى صراع الأجيال, بين الشباب وقيم المعنى الجديد اليانع, رغم ضعفه وعدم وضوحه , وبين القيم التقليدية البائدة, رغم قوتها وطغيانها. كما يمكننـــا إن نلخــص بعــض التعليقات وردود الافعال, وبالرغم من تباين دوافعها واختلاف تجلياتها، وباختصار مخل ايضا، على النحو التالي:

كان الاحتجاج والتذمر بشأن الحديث عن السلبيات في المجتمع ومؤسسات الدولة الإدارية: الرشوة, المحــسوبية, الانتهازيــة الطفيلية..الخز كما كان الاستهجان من ذكر شخصيات بصفتها الإدارية (وزيري الصحة و الإعلام).

كما كان الرفض قاطعاً ونهائياً بشأن بعض الألفاظ, وعلى بعض الشخصيات الاجتماعية, تقنية التقاط إيقونات مسرحية, أو ما يعرف (بالكاركترCharacter). او كما يرددون دائما:

"إن المسرح يجب أن يكون أستاذاً للشعوب, وينبغى على المسرح أن يكرس ويرفع من شأن القيم الأخلاقية والروحية للــشعب والإنسانية. والمفروض أن يعمق الفن والإبداع الأصالة والنزاهة والصدق والأمانة ... الخ كل الايجابيات في المجتمع والإنــسانية , وليس التركيز على السلبيات فقط , والا يستخدم ألفاظا بذيئة تخرج عن حدود اللياقة والأدب والأخلاق.. الخ الكــلام الــذي لا ينــتج معنى.(3)

ذلك لان هذه المبادئ المعيارية لمنظومة القيم الاخلاقية، التى لا وجود لها على صعيد ممارستنا اليومية، او هى موجوده فقط فى عقول من ينادى بها، أوهى على الأقل قيم مثالية (إذا كان هناك معنى لهذه العبارة أصلا!؟) تخص معنى بحث الإنسان عن النموذج أو تاكيداً للهوية (الذات) الفردية والنوعية, للكينونة وجدوى فاعلية الوجود البشرى, ودفاعاً عن هامشية وضآلة هذه الذات في مواجهة العالم الطبيعي/ الكون الهائل.

ولأنها كذلك؛ اى مفاهيم "معيار القيمة", فان الحديث باسمها ونيابة عنها, أو تأبط سيوف معايير تلك القيم في محاربة الخصوم, ليس من حق اى فرد, إنسان, ذات, اعتباري أو طبيعي، مهما كانت نجوميته، كفاءته اوأهليته.(4)

الجدير بالملاحظة هنا إن هؤلاء (الماضي, العزلة) يقبلون كل السلوكيات السلبية: من رشوة وفساد ومحسوبية وحتى العهــر بكافة أشكاله السرية والعلنية, المحترمة والفجة, في حياتنا اليومية, ولا نسمع اى احتجاج أو تذمر أو استهجان من اى نوع. ولكن عندما يتم الكلام عن حياتنا اليومية بسلبياتها (وهل هناك غيرها !؟) في اى وسيله اتصال عمومية مكتوبة أومسموعة: تلفزة, مسرح, قــصة, رواية.. الخ. فان الدنيا تقوم ولا تقعد, بل و تندلع حروب شعارات و المزيدات لها أول وليس له أخر.

ذلك ببساطة شديدة, لان تلك الممارسات فى سلوكياتنا اليومية ستتحول إلى قضية, إشكالية وبالتالي فهي قابلة للدحض والنفــي والنقاش والحوار والاختلاف. باختصار لان المسالة تخص تقنية صناعة متلقي يشارك في مسؤولية إنتاج المعني, بالمعنى القــانوني ايضا.

ما نود التنبيه عليه وهو دليل على ضعف وهشاشة هؤلاء أيضا, إن تعليقاتهم وردود الأفعال لم تكن معلنة وجريئة كما حدث في نفس تجربة هؤلاء الشباب في (مسرحية يوسف وياسمينة) , إذ لم يتحدث احد في الندوة التي دعت إليها أداره المسرح الشعبي سوى أربعة أو خمسة كتاب ومسرحيين فقط , كذلك لم يصعد لخشبة المسرح لتهنئة فريق العرض "المستشفى" سوى خمسة أو ستة أشخاص من الوسط الادبى والمسرحي فقط!؟ , أما الجمهور فكان له شأن آخر... والاستثناء العلني الوحيد كانت رسالة رسمية من رئيس قسم المسارح بوزارة الإعلام والثقافة؛ التي وجهت إلى مدير المسرح الشعبي، وجاء فيها:

" بناء على توجيهات الوزير بخصوص العرض المسرحي الذي سيقدم خلال شهر رمضان التنبيه العاملين بالمسرحية عدم الخروج عن النص أو الحوارية المجازة, وكل من يخرج عن النص يتحمل المسؤولية.. " وبغض النظر عن أسلوب الأوامر الإدارية , ذلك لان المسارح هي مؤسسات أهلية , ومهمة اللجنة الشعبية متابعة وإشراف فقط , وأعضاء الفرق المسرحية ليسوا موظفين، ولا يتقاضون أجر أو اى دعم مالي. وبغض النظر عن أسلوب التهديد (يتحمل المسؤولية !) الذي لم يعد مجدي في زمن أصبحت فيه الحرية مقدسة, فإن هذه الجملة الأخيرة: "الخروج عن النص".. كانت هى القوة الضاربة لاشغالنا، (كيف؟).

تقنية "الكتابة الركحية" و كيفية انتاج"الظاهرة المسرحية"

سنتناول إحدى مستويات العرض المسرحي، أعنى تقنية "الكتابة الركحية"، الذي لا يعنى انه المستوى الوحيد أوالأهم في المقاربات النقدية المسرحية، بالاشتغال على (كيف؟) الآليات الخاصة والنوعية لإنتاج شروط "الظاهرة المسرحية"، وفى مدى اقتراب العرض بما يمنحه شروط الظاهرة المسرحية. فإن السؤال سيكون: ماذا نعنى بالظاهرة أصلاً ؟ وكيف هى العلاقة بين "النص المكتوب" و"نص العرض"؟ وكيف هى العلاقة بين "نص المخرج" و"نص الممثل"؟ ومن جهة أخرى كيف هى فيما بين بقية النصوص لكل ممثل على حدة؟.. ذلك لان تقنية "الكتابة الركحية" تعتمد أساساً "تقنية الممثل"(5)، وما أسفرت عنه تجارب التنظير والممارسة المسرحية , وربما بسبب حميمية الصراع التداولي (التأثير على الغير) فيما بين الممثلين أنفسهم ثم بينهم مجتمعين فى "نص الممثل"، وبين نصوص المتلقين من جهة أخرى, وكذا الاختلافات في استراتيجيات التلقي لدي جمهور العرض.(6)

ربما تقودنا الأسئلة السابقة لسؤال أخر: كيف كانت إستراتيجية التلقي بين العرض الأول التجريبي الخاص بالمسرحيين والمهتمين, وبين العروض الأخرى, أي الجمهور (الصالة) الذي دفع ثمن تذاكر الدخول؟ وبما في ذلك عروض تجارب الإعداد (البروفات) أيضاً؟ تلك الأسئلة وغيرها سنحاول مقاربتها ليس للإجابة عليها , ما شأني والإجابة والفهم والإدراك والشرح والتفسير , بل هي مجموعة اقتراحات تعتمد على الشغل والاجتهاد والجهد فقط . ومن لم تعجبه أو لم يفهم , أو تستعصى عليه بعض مصطلحات الجهاز المفاهيمى النقدي العلمي، بإمكانه إهمالنا والبحث في مكان آخر، ربما يجدها في كتابات هؤلاء المفسرين الانطباعيين !

بعد أن اقترحنا تساؤلات ما يمنح الظاهرة المسرحية ديناميتها , فإننا لا نطمح هنا، وليس لدينا رغبة في الإجابة أو التفسير والشرح أو الافهام، بل المزيد من التساؤلات أيضاً، والنظرية خاصة، والتي لها علاقة بأنظمة العلامات الاتصالية بين البشر، اى آليات الظاهرة اللغوية وعملية إنتاجها للمعنى.

أن الظاهرة المسرحية هي إحدى أنساق الظاهرة اللغوية , وبالمعنى الواسع لمفهوم (اللغة): اى كل ما يتم به الاتصال بين البشر من علامات اتصالية (سيميائية), سواء كانت بصرية (جرافيك) مكتوبة , سينما , مسرح , أو الإيماءات و الإشارات و الأيقونات, حتى أنظمة الموضة أو لغة الصم والبكم..الخ. أو سمعية, كلام (صوت), تنغيم, تفخيم, نبرة, إيقاع, سرعة..الخ. وان الوقائع اللغوية/النص/الخطاب: هى كل علامة اتصالية, من هذه الأنساق السابقة, تستطيع ان تنظم نفسها وتتضامن مع علامات أخري, لتشكل كلام/ نص له آلياته البنيوية النوعية المنضبطة, من اجل انتاج معنى.

لاسباب تخص الطبيعة الدينامية للظاهرة، والتى لا تتيح الفرصة الكافية لدراسة كافة آلياتها(7)، وتصبح محاولات دراستها، هى مقاربات قاره، بل وخاضعه للاحتمالات الممكنة ايضا. اضافه الى الاشكاليات التطبيقية، على المستوى التجريبى، من حيث ان الادوات والاجراءت الاختبارية هى نفسها وقائع الظاهرة، اى ان المادة الفيزيائية المراد دراستها هى نفسها الاجهزة وادوات الاختبار.. دراسة اللغة باللغة(Metalanguage). كما ان مقاربات الظاهرة اللغوية لاتخرج عن هيمنة اللغة، باعتبارها آحدى المؤسسات الاجتماعيه(8)..آحدى الانساق المفهومية المتعددة لانظمة الفكر و المماسات الخطابية، طبقا لهذا النظام او ذاك، بالمعنى النسبى(للمكان الزمانى). و ربما لكل هذه الاشكاليات وغيرها، وخاصة اننا لا نتكلم عن خطاب (نص) فردى، بل خطاب ،"الظاهره المسرحية"، والذي يتميز بتعدديته النصية. وبما لها من تشابك وتداخل لعلاماتها الاتصالية (السيميائية). بأعتبارها منتجه من قبل عدة افراد (فريق

عمل). لازالت تعتبر في اطار الاقتراحات النظرية في لمشروع علمي (تحت الانجاز), و تحتاج بالرغم من ذلك, للضبط المفاهيمي والاصطلاحي, والدقة الإجرائية التطبيقية ايضا.(9)

كما نعني بدينامية الظاهرة إنها ليست نهائية ومنجزة , وإن البحث فيها لن يكون بالبحث في أصلها وفصلها أو جوهرها ، بل إن المقاربة ستكون عن كيفية اشتغال آليات الظاهرة, إجرائياً, والتي لا تعني الشرح والتفهيم , مثل تلك الكتابات النقدية الانطباعية واسئلة: لماذا هذا الموضوع؟ المضمون؟ القضية؟ ويشرحون معنى الشخصيات, ولماذا فعلت المسرحية كذا ولم تفعل ذلك؟ وكان المفترض أن تكون كذلك.. الخ. ومن كل ذلك, نقترح أربع نصوص فقط ، من تلك التعددية النصية لـ"الظاهره المسرحيه"(10):

أولاً: نص المتلقي

هو نص تعدد التأويل اللانهائي, فلا حدود له . فإذا كانت عملية إنتاج المعنى من النص , هي عملية قصدية/ تداولية يستهدفها منتج النص، ولكنها بالنسبة للمتلقي "معنى تأويلي"، أي بعدد الأفراد المتلقين، ليس مشاهدي العرض الفعليين فقط، بل والمحتملين المفترضين أيضاً, وهي ما يسميها "نورمان هولاند" : "تيمة الهوية الفردية لكل متلقي"(11), اوهي فعل الاستحواذ (الامتلاك), الذي يساهم في مسؤولية إنتاج المعنى. والتي يمكن تصنيف هذا التنوع والتعدد, وهو تصنيفاً كمياً وليس نوعياً, إلى (الجماعات التأويلية), كما يقول "ستانلي فيش": "هي كل جماعة يشتركون فيما بينهم في مجموعة الاستراتيجيات التأويلية , والسابقة الوجود على فعل القراءة , وهي التي تحدد شكل المادة النصية , مقروءة أو مسموعة , وليس العكس كما هو شائع "(12), أو هي: "الذاكرة الحسية اللاإرادية"، حسب وصف "مارسيل بروست" في البحث عن الزمن المفقود , أو هي تاريخ الخبرة الجمالية للمتلقي من ناحية أخر.. وبما تحتويه من تركيبات وأنساق, إلى السياق المكاني لذهن المتلقي وخبراته الزمانية، بل وقد نذهب أبعد من ذلك، لأن إشكالية المعني التأويلي كامنه في قوى الدلالة المتصارعه، وطاقتها الكامنة في النص نفسه, أو هو التأويل المحتمل الخاضع للأوامر الصادرة من النص "بول ريكور"(13)، ضمن هذا النظام الاحداثي أو ذاك، ولكل جماعة تأويلية كذلك.

ثانيا: نص الممثل

نص التأويل الأول لنص المؤلف , أو هو التصور/ الاقتراح الدرامتورجي لكل شخصية (الكركتر) في النص, وهو التصور/التأويل المرتبط بالبرنامج السردي للشخصية التي سيلعبها، وكيف سيلعب مع الشخصيات الأخرى، ضمن الخطاطة السردية (من عوامل معيقة وأخرى مساعدة)، وكيفيه تحقيق برنامجه السردي داخل نص العرض(14).. وهو ما سيتيح له اللعب مع تطور الشخصية، طبقاً للتصاعد الدرامي للأحداث، والتي تمنحها له المؤهلات/الكفاءة النوعية، والتي حددت سلفاً من قبل نص المؤلف. ولعل هنا تقع مهارة المؤلف ونجاحه في الخطاطة السردية والمقنعة بالنسبة للممثل وبالتالي المتلقي فيما بعد، وقبله يكون الاختيار/تأويل "نص المخرج" للنص المكتوب , المهمة الأولى في صناعة الظاهرة المسرحية , وكما سيأتي معنا فيما بعد , ومن هذا التصور/التأويل الدرامتورجي، تكمن كيفية انجاز/ لعب الممثل للشخصية، وبناء على موهبته الخاصة وقدرته أيضاً. وهذا يعني إن لكل ممثل نصه الخاص المتفرد والنوعي، وهو بطلاً في هذا النص، من حيث المؤهلات والبرنامج السردي والخطاطة السردية، اي المساحة النصية/الدرامية لكل شخصية على حدة للعرض. وكذلك يعتبر نصاً مستقلاً بنيوياً، ولكنه منفتح بنفس القدر تقريباً على بقية نصوص الممثلين ونصوص العرض من جهة أخرى. وهنا يكون المبدأ الذي يقول: "ليس هناك دوراً كبيراً ودوراً صغيراً, بل هناك موهبة تشخيصية كبيرة وأخرى صغيرة"، هو كلاما علميا ودقيقا ايضا. كما تتجلى تقنية الممثل الشخصية, الكفاءة والمهارة,(15) في كيفية انجازه لمهمة النفاذ والوصول إلى المادة الخام للحكى/الحدوتة(fabula)، او "النص الأم" مباشرةً.. لحظة اللقاء المباشر للممثل مع الجمهور/"نص المتلقي".

ثالثا: النص الأم

حسب وصف (جوليا كرستيفا)، هو مادة الحكى قبل تجليها النصي(fabula)، سواء المكتوب أو المشخص, اى نصي المؤلف والعرض.

يقول (بريخت) مشددا على أن: "المسرحية غير جديرة بهذا الاسم, وغير قابلة للفهم إلا عندما تقدم على الخشبة".. باعتبار أن اى جهاز اتصالي (حسب نظرية جاكبسون للعوامل الستة) يتكون من: مرسل، رسالة، متلقي، شفرة، قناة اتصال. فذلك لا يعني أن متلقي رسالة العرض، بليد و سلبي.

"ان رسالة المسرح يجب ان تكون ملتزمة , وتعرض قضايا الجماهير , والمضمون التقدمي والأفكار الإنسانية النبيلة..الخ؛ ذلك الهذيان".. وكأن المتلقي برميلاً فارغاً في انتظار كل من هب ودب لملئه.. اذ ان المتلقي ليس ممتلئاً فقط، بل هو مساهم ومشارك في

عملية إنتاج المعنى من العرض. بأعتبار أن المعنى من الظاهرة المسرحية هو التحقق الاتصالي وفى إطار احتفالي ولعبي أيضاً. أو هو الحوار المباشر والحيوي في اللعب المتبادل بين نص الممثل ونص المتلقي. وتتضح تلك النقطة الحاسمة باعتبار أن الممثل هو من يتحسس تفاعل الجمهور مع الخشبة, وهو الأكثر حساسية واستيعاباً لتلك الحيوية الحوارية, بين "نص العرض ونص المتلقي"، وهذا الإدراك الحسي , يكون أكثر سيطرة وإدراك , كلما امتدت ليال تجارب العروض الحية في لقاءه بالجمهور، فان من يحتاج الفهم والإدراك والتعلم، هو "نص العرض"، والممثل هو من يتحمل المسؤولية الأولى في ذلك، أي هو متلقي الرسالة من الجمهور، وليس العكس كما هو شائع .(16)

. وفى تجربتنا هذه ,الورشة الاحتفالية للكتابة الركحية لهذا الفريق, او كما عبرت "ادارة ورشة الارتجال" لفريق العمل: "إنها فرصة ذهبية ليتعلم منها خاصة الممثل، بل وكلنا/ جميعنا ايضا".(17)

أو كما قال (ميلود العمرونى/ بطل العرض): "الآن فقط؛ وبعد أكثر من عشرة عروض، استطيع أن أقول أنني قد ثبت نصي مبدئياً، اوأنني قد سيطرت على مسألة الحفظ اخيرا". أو كما جاء في تعليق (فرج عبد الكريم/ ممثل شاب): "إنني مصرّ على هذه الجملة, حتى وان لم تضحك الجمهور, لان المسألة ليست مطاردة غبية للنكتة, بل لأننى أحس بتفاعل واستجابة الجمهور".

كما تبرز بوضوح كافي لدى(ممثل شخصية الضاوى), في الكيفية التي تمت بها تلك الحوارية الاتصالية, الادراكات الحسية بالمعنى الفيزيائي مع الجمهور!؟ من حيث الإيقاع والتشديد والوقف، وتحديدا في لحظات الصمت بين الجمل. بل واحيانا في الجملة الواحدة , فيما بين الألفاظ. وبغض النظر عن موهبة (الممثل) والتى لم تكن السبب في هذا الانجاز التشخيصي كما قد يبدو. وإنما تمثلت، اى الموهبة والكفاءة، في إدراكه الحسي لرسالة الجمهور/" نص المتلقي". فكانت استجابته وتمت هذه الحوارية بين "نص الممثل" و "نص المتلقي". بفضل استجابة الممثل الحسية للاوامر جمهور الصالة، بل وفي كل عرض كان الايقاع يتغير ايضا.

فقد كان تبادل الوقف خاصة, فيما بينهما, حتى وصلت هذه الحوارية, أن يتوقف الجمهور عن الضحك والهدوء التام تقريباً, لإعطاء الممثل الفرصة للتنفس (الوقف المقصود), ويتوقف الممثل لإفساح الوقت الملائم للجمهور للضحك, بتوازن دون أن يؤثر على تشخيصه في الإلقاء, وهكذا. خاصة في جملتي: "تريدوا مستشفيات نظيفة"... "الراجل المناسب في المكان المناسب". ففي الجملة الأولى تم تخفيض الإيقاع مع التشديد على كلمة "مستشفيات", وتسريع الإيقاع ومد الحروف مع التشديد أيضاً في اللفظة الأخيرة "نظيفة".

اما الجملة الثانية فقد أنجزت بنفس الطريقة تقريباً, فى الوقف والسرعة خاصة. ورغم إن الجملتين تم تكرارهما مرتين, إلا أن التكرار تم بطريقتين مختلفتين في الإيقاع والتسريع والوقف. إذ كان الإلقاء الأول مطالبة حازمة, أما الثانية فقد كانت تبدو وكأنها مطالبة عبثية وساخرة أيضا.

وقبل أن ننتقل إلى "نص المخرج"، نقترح التعرض لمهمة الناقد/الباحث المسرحي، او كيفية "جماليات التلقي"، وكيفية هذه العلاقة الحسية والحميمة بين نصي الممثل والمتلقي, فهي أساس نجاحه في تحليل وتفكيك سردية النصوص. فالأمر لا علاقة له برأي انطباعي، أو أي تهريج آخر، الذي قد يجر إلى الحدس و العشوائية مثل صواب وخطأ, يعجبني ولا يعجبني, فالناقد ليس صيرفيا, عليه تبيان العملة الرديئة من العملة الجيدة.. وتلك المهمة التي تتيح له الكشف عن آليات الظاهرة المسرحية وكيفية إنتاجها للمعنى.(18)

رابعا: نص المخرج :

وإذا كان نص الممثل يعتمد أولوية آلية الاقتراح، أي اللعب الحر/الارتجال، باعتباره تأويل لنصي (المؤلف والمخرج)، فإن نص المخرج ،يعتمد على أولوية "آلية الاختيار"، وباعتباره أيضا تأويل لبقية التأويلات (الاقتراحات) نصوص العرض الأخرى، ولأن المسألة هي ترتيب للأوليات فقط، دون إهمال لبقية الآليات الأخرى، باعتبارها آليات بنيوية لصالح احتفالية جماعية ممتعة، الظاهرة المسرحية، فأن تعبيرات مثل: نص المخرج هو النص الشارح أو المفسر، أو نص الممثل هو نص المؤدي، أو نجاح المخرج، ورؤية إخراجية، كانت في تحريك الممثل، اونجاح الممثل في تجسيد الشخصية وهكذا. يمكن ادراجها ضمن التمجيد الرومانسي لشخصية الكاتب المبدع، وللكتابة، أو لشخصية "المخرج"، المبدع صانع المعجزات الفنية..الخ. ذلك لأن تفكيك عناصر الظاهرة المسرحية، والبحث في آليات اشتغالها، لا يعنى عزل تلك العناصر أو ردها إلى أصولها وبداياتها الأولية أيضا، إذ ليست البنية مجرد تجميع لعناصر والمكونات.

ولأن أولوية نص المخرج هى في آلية الاختيار، كما هي مسؤوليته الإدارية والتنظيمية (لم يكن هناك قبل مئة عام تقريباً، تقنية ووظيفة المخرج، بالمعنى الاحترافي الحديث، إذ كان هناك مديراً للفرقة، ولم يكن هناك تمييز بينهما!)، كما تقع عليه (اى نص المخرج) مسؤولية العرض /الظاهرة المسرحية. وترتكز هذه المسئولية (آلية الاختيار) على دعامتين ابتداء تقريباً:

اختيار النص "الحدوتة"(fabula)، او المادة الخام لـ"لظاهرة المسرحية"، أي المهارة في النفاذ إلى ملائمة "النص المكتوب"، وإمكانياته الدرامتورجية الدلالية، في وسط ثقافي معين، اما الثانية:

فهى في كيفية اختيار الممثلين، حسب كفاءاتهم ومؤهلاتهم . كما يترتب على هذا الارتكاز وتلك المسؤولية، أنه والناقد (أي المخرج، والثاني بدون مسؤولية أواختيار)، عين وأذن الجمهور الثاني (المتلقي/ المتفرجين) على الجمهور الأول (فريق العمل).. وقد يكون من المفيد أن نذكر ما يردده، بسذاجة غريبة، بعض المسرحيين، بأنه لولا الممثل فلان، أو المخرج علان ما كان نجاح هذا العرض، وهل يكون هذا الكلام المجاني فيه عدم ادراك فادح ذلك لبديهيات صناعة (معملية) الظاهرة المسرحية؟

كما أن البحث ليس في تعبيرات/مظاهر الظاهرة، بل في العلاقات الاستراتيجية للظاهرة نفسها، أوفي كيفية اشتغال الآليات البنيوية للظاهرة (المسرحية)، وفي كيفية تعدديتها النصية ايضاً؟ أولعل هذه الآراء العشوائية غير المسؤولة، بالمعنى الفني والاحترافي المتخصص، أي استسهال كلام غير المختصين وفيما لا يعرفونه، مقابل عدم الشغل والاجتهاد فيما صدروا أنفسهم له، او هي بعض أسباب عدم انجازهم لا في هذه ولا في تلك، وربما بفضل ذلك أيضاً !

بين تقنية الارتجال القديمة وتقنية الكتابة الركحية

إذا كان هناك تمييزاً وتفريقاً ما،كمياً وليس نوعياً أيضا، بين النص المكتوب وبين نص العرض، باعتبار أن الأخير هو ورشة / معمل للخيال الاجتماعي، ويعتمد على الذكاء الأصيل، الذاكرة الحسية اللاإرادية (الخبرة)، وليس كما هو معروف في التقليد الرومانسي: خلق، إبداع، الهام، أو حتى مضمون ومحتوى وأفكار، فأن الأمر سيكون أكثر وضوحاً وشفافية في مسرح الارتجال، منذ كوميديا "دى لارتى" على الاقل، باقتراح تيمة (Theme)، لحدوته سردية مناسبة تتلاءم و تاريخ الخبرة الجمالية، في بيئة ثقافية معينة، من أجل إثارة فاعلية الأسئلة، وتحقيق اللذة الجمالية من الفن.

كما يقال ليس هناك عرضاً نهائياً وثابتاً، إذ يختلف العرض، بالحذف والإضافة (التأويل)، أمام الجمهور الأول" فريق العمل"، وأيضا في كل ليلة عرض أمام الجمهور الثاني "جمهور الصالة"، وبالتالي تكون الصعوبة الكبيرة في الاعتراف بأن هناك نصاً مكتوباً، نهائي وثابت. و هذه الصعوبة تكون في النصوص الكلاسيكية المحكمة، ولكنها في حالة النصوص المتسرعة والضعيفة، فإن الأمر سيكون أسهل بكثير. ذلك لأن النص الذي لا يقترح حدوته/ حكاية سردية، ستكون النتيجة سيطرة تلك الأفكار الساذجة و المملة، مثل:

"فشل الحكام والأنظمة، وبالتالي بنية المجتمع التقليدي، في مواجهة الآخر المتقدم..الخ؛ ذلك الكلام الممل لتلك الكتابات النهضوية القومية، وسيطرة الفكرة أو المضمون أو التأمل".

التى تؤدي بـ"النص المكتوب" إلى رؤية سذاجة و اكثر ملل في بناء الشخصيات(بدون اهلية او كفاءه للشخصيات). مقابل تعويلها على التنميط(Paternalize)المميت لحيوية الشخصيات، وكيفية بناء علاقاتها فيما بينها، والتمييز الفردي لكل شخصية في كيفية التعبير عن نفسها، أسلوب وعلامات اتصالها مع الآخرين.

نعنى بـ "التنميط" (Paternalize)، كما يحدث في تيمة(Theme) صراع الأجيال: الجيل القديم التقليدي الفاشل، والذي لم يحقق طموحاته، والجيل الاوسط الخائف من نفس المصير أيضا، والجيل الجديد المستهتر وغير المسؤول، أو "نمط" الرجل الشرقي واضطهاده للمرأة..الخ.(19)

تقنية "الكتابه الركحيه" و"النص الام" :

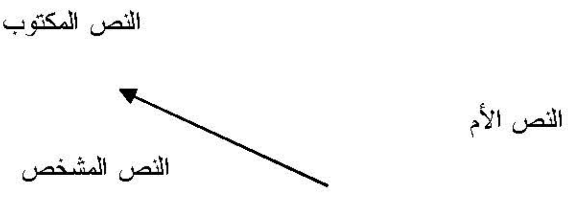
بمجرد البدء في "فعل الكلام" (التلفظ)، تكون"الانا" الفردية (ضمير المتكلم) في أقصى حالات استنفارها للتعبير عن نفسها، أي الاستحواذ على "معيار القيمة"(value) من أجل التأثير على الغير. باعتبار ان (ضمير المتكلم) "الانا" تملك "الحقيقة واليقين" ابتداء. حتى وأن أدعت أنها تعبر عن الآخرين، كما هي تقنيات الشعوذة، من هويات: وطنية، إنسانية، قومية، عشائرية..الخ. ولأنها من آليات الكلام، فأننا ننسى أن الحريه، كما هى لنا فى التأويل والكلام، هي أيضا للآخرين (الذوات الأخرى). فبمجرد الكلام: فـ "كلنا دكتاتوريين وأن أدعينا العكس!. ولكن الأمر مختلف فيما يخص الظاهرة المسرحية(كيف؟).

لعل يكون السبب في ذلك بعض ما يميز"الظاهرة المسرحية"، بما فيها من إتفاق على أنها تشخيص، وبما لها من متعة ولذة، وبدون أدعاء اوقار مريض أو تعقل كاذب، باختصار باعتبارها "ظاهرة لعبية".

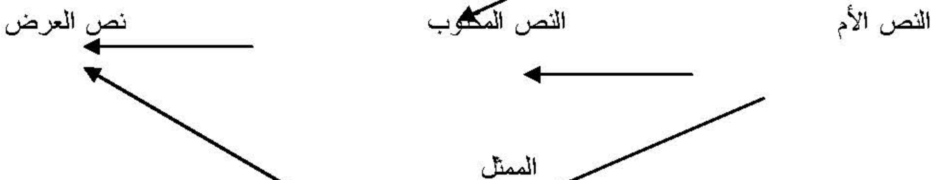
اما فيما يخص"نص المخرج" فانه يقع في منطقة أخلاقيات الاختيار الشكلية للظاهرة المسرحية، كما يترتب على ذلك آلية أخرى، لعلها مهارة البحث عن صيغة للتوازن بين النصوص، الاقتراحات (التأويل)، فيما بين نصوص الممثلين ، وبقية نصوص العرض: ديكور، إضاءة، موسيقى، رقص، سينوغرافيا ، ونص المتلقي من جهة أخرى.. بعد أن تكون تلك النصوص (التأويلات) قد

انفتحت خلال التجارب (البروفات)، لصالح اتساع الدلالة وامتلائها السيميائي (العلاماتي)، من أجل التواصل مع المتلقي ليساهم بالتالي، في مسؤولية إنتاج المعنى من العرض المسرحي، وهنا تبرز المؤهلات والكفاءة الخاصة لكل (ذات – فرد) من فريق العمل، أي الذكاء الأصيل (الخبرة، الذاكرة) للقدرات الحسية اللاإرادية للممثلين خاصة.

يتساءل الباحث "أحمد جكاني": "هل الظاهرة المسرحية نص مكتوب أو منطوق ؟ أم منطوق ثم مكتوب !؟ ثم يقترح، أنها نصاً دramياً يتم تحقيقه وقراءاته ضمن إطار احتفالي، او كما أكدت "جوليا كرستيفا"، "النص الأم" الذي يضم النص الذي سيكتب والــنص الذي سيعرض.



بحيث ينتقل الممثل من "النص الأم" إلى العرض المسرحي من دون حاجة للمرور عن طريق "النص المكتوب".



"الظاهرة المسرحية" (أو المسرحة theatralize)، باعتبارها حشد من الرموز (codes) والمتلقي طرف فاعل وفعال في نسقية تصميم النص، التي تخرق المفهوم (الكلاسيكي) التقليدي لمصطلح النص.(20)

المسرح ظاهرة "اللعب الحر"

إلى هنا نكون قد وصلنا إلى إقتراح للتفريق بين الارتجال، بالمفهوم التقليدي القديم، وبين التقنية الحديثة للكتابة الركحية"، التي تعتمد على أولوية "نص الممثل". كما أن التركيز على هذه التقنية كتجريب معملي وحسب مفهوم "الجماعة التأويلية"، مــن شــأنه الــسماح للإمكانيات الهائلة لطاقات الظاهرة المسرحية ، ووظيفتها في التشكيل الاجتماعي للذة والمتعة الجمالية ، وللمرء أن يتأمل فكرة التحرر من شيء ما في الفن لأجل شيء آخر في الفن "روبرت ياوس"، وفي ارتباطها بجانبية اللعب الحر والارتجال والفرصة التي تتيحهــا هذه الظاهرة لقطع الطريق على ما يسميه ياوس تحجيم الوعي.(21)

وتكمن أهمية "الكتابة الركحية"، باشتغالها التجريبي على جماليات التلقي، لاعتمادها على مشاركة المتلقي، باعتبارها مشاركة فعالة في عملية إنتاج المعنى. وهي الإستراتيجية التي تتيح القدرة والحرية لنص الممثل، للنفاذ إلى "النص الأم"، ولإشراك المتلقي أيضا عن طريق: "وظيفة الفراغات الصالحة للعب، وبالشغل على كيفية ملء المتلقي لهذه الفراغات بطريقة ذات دلالة، وكيفية اســتخدامها بوصفها مصدراً لإمداد الإنسان باللعب الحر أمام كل ما هو حتمي ولا إرادي. إن حرية اللعب الحر، للممثل والمتلقــي، هــو مبــدأ جوهري في المسرح"(22). وهو ما تؤكده الضرورة الإحيائية لضرورات الكــلام والاتــصال، الــذي أثبتتــه أبحــاث البيولوجيــا اللسانية(biosemiotics): "الظاهرة اللعبية، لدى الأطفال، كثرة الحركة وهرج الأصوات والذي هو مصدر إزعاج للكبار، كما هــي استجابة لنمو الجهاز العصبي والعضلي، فهي أيضا استجابة لنمو الدماغ أيضا".

كل ذلك من أجل التعلم واكتساب المهارات اللغوية (الاتصالية). وهو ما نلاحظه من تقنيات لعبة "توزيع الأدوار التشخيصية" في آليات تقليدهم للكبار (الأبوين، أصدقاء وأقارب وجيران الأسرة). وكذلك تقليد الأصوات (ذات المقطعين وأكثر) بدون قصد أو هدف، ولعل في ذلك بعض مبررات أبحاث المشتغلين على الظاهرة المسرحية، وأهمية البحث في البدائية الطفولية، طقوس القبائل القديمة، وفيمــا بعد في شعائر معابد دلفي وطيبة .

وتتضح مهارة نص الممثل، للنفاذ لــ"النص الأم" مباشرة، ليس خلال التجارب (البروفات) المــسرحية، او تحــت ارغامــات تعليمات "نص المخرج" فقط، بل لعله يكون أبعد من ذلك بكثير. اذ يكمن لحظة اقتراح (التيمة) الحدوتة السردية لــ "النص المكتوب"، او ربما فى ذلك الامتلاء الدراماتورجي (الخيال والتأويل) للممثل لحظة فعل القراءة الاولى، او في القاء النظرة الاولى على "الــنص المكتوب". ولكن الأمر الحاسم في ذلك اللعب الحر مع "نص المتلقي"، ليلة العرض، للنفاذ معاً إلى "النص الأم".

اعادة انتاج العرض و"الكتابة الركحية"

قد يكون من المفيد هنا أن نذكر قدرة "نص الممثل"، في هذه التجربة المسرحية (المستشفى) على إعادة إنتاج العرض من جديد، خلال يوم واحد فقط، دون ان يؤثر ذلك في بنية العرض المسرحي، بعد العرض الأول الخاص(بالفنانين والكتاب والاعلاميين).. و تم اجراء تعديلات على العرض في نفس ليلة العرض الاول للافتتاح الرسمي لجمهور الصالة. بعد خضوع "فريق عمل" المسرحية لارغامات ضغوطات "مؤسسة جماعات الخطاب": التقنيات القانونية والادارية (للدولة، وزارة الثقافة)، والتقنيات المعرفية، للنخب التقليدية من جهة اخرى(فنانين، كتاب، اعلاميين).

وبالتالى فان تغير إستراتيجية التلقي، أي اختلاف فاعلية المتفرجين وتلقيهم للعرض، كان نتيجة اختلاف"كيفية إنتاج نص الممثل!"، إلى حد يمكننا القول معه: ما كان ذلك النجاح أن يتم لولا "تقنية الكتابة الركحية"، خلال يوم واحد فقط، إذ ليس هناك متسع من الوقت للتغيير وإجراء بروفات، فيما لو كان نصاً مكتوباً، بالمعنى التقليدي؟

كلمة أخيرة..!

قبل الانتهاء من هذه المقاربة، قد يكون من الضروري الإشارة إلى مسألة لها علاقة بهذا السياق، نعني بها تلك "الفكرة الساذجة"، التى يسمونها الخروج عن النص، اوما يسمى بإجازة النص (الرقابة). والتي فضلا عن ضرورة إلغاءها، لعلاقتها بشرعية الحرية، حرية التأويل بعدد المتلقين، وليس تأويل النخبة فقط، فإنها في المسرح عملية لا معنى لها. وبغض النظر عن الوظيفة البوليسية للرقابة، فأن "نص العرض" لا علاقة له بـ"النص المكتوب"، وعلى النحو الذي قاربناه هنا، كما أن محاسبة نص العرض، أو من يسمح لنفسه أن يجيز نصاً مسرحياً "مكتوبا"، اويتحدث عما يسمى "بالخروج على النص"، فهولا يصادر الحرية فقط، بل هو يقوم بوظيفه تدل على جهله الفادح لآليات الظاهرة المسرحية أيضا. وإذا كان هناك خجل ما من الفترة السابقة على إلغاء الرقابة في بريطانيا (قبل منتصف السبعينيات!)، هل آن الأوان لنخجل نحن أيضا من هذه الرقابة التي نحيا..!

محمد عبد الحميد المالكي

"مختبر بنغازي للسيميائيات وتحليل الخطاب"

....

هوامش:

(1) بيتر بروك ،المكان الخالى، ت سامى عبد الحميد، ص 23، جامعة بغداد ، 1983.

(2) طلب مجموعة من الشباب المسرحيين، ممن كان لهم تجربة تجارب حديثة في الارتجال، من"مختبر بنغازي للسيميائيات وتحليل الخطاب" متابعة تجربتهم علميا(اجرائيا وتطبيقا). وذلك بعد مقاربتنا لمسرحيتهم(مسرحية شيع وطي 2001) على المستوى التداولي وجماليات التلقي. كما تم الاتفاق مع مخرج له تجارب كلاسيكية نوعية خاصة(عروض محدودة بالمهرجانات). وبعد اربع مسرحيات تجريبية؛ كان ان اقترحنا تنظيم "ورشة للكتابة الركحية" لـ"مسودة نص غير مكتمل"(المستشفى) كتبها المخرج نفسه. كما عملنا على توثيق هذه التجارب(مرئيا بعد 6سنوات).

(3) ميشيل فوكو، "يجب الدفاع عن المجتمع"، ت د.الزاوي بغوره، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت2003، خاصة الفصل الرابع.

(4) ميشيل فوكو، دروس ميشيل فوكو، ت محمد ميلاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، الدرس الاول(1970ـــ1971).

(5) جوديث ويستون، توجية الممثل، ت احمد الحضري، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2004، الفصل الرابع و السابع.

(6) نعني باختلاف الحقول الدلالية المتصارعة بين نصوص الممثلين و"نص المتلقي"(الجمهور).. "الصراع بين برنامجين سرديين لازم سيميائي"(بول ريكور)، انظر: الوجود و الزمان و السرد/ فلسفة بول ريكور، ت سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1999، خاصة فصل: الهوية السردية.

(7) سعيد بنكراد، مدخل الى السيميائيات السردية، دار تانسيفت، المغرب، 1994، المقدمة.

(8) = كير ايلام، سيمياء المسرح، ت رئيف خورى، مجلة " كتابات معاصره"، بيروت ، عدد 1991.

= رولان بارت، درس السيمولوجيا، عبد السلام بنعبد العال، توبقال المغرب ،1987.

(9) رولان بارت، الثقافه و المأساه ، ت عبدالواحد بن ياسر، مجلة "عيون المقالات"، المغرب، عدد 6، 1980.

(10) سالم اكويندي، مجلة "فصول" (القاهريه) عدد الخاص بالمسرح التجريبي4، (جزاءن)، م 13، 1999.

(11)مجلة "فصول" (القاهريه) العدد4، الخاص بالمسرح التجريي، (جزاءن)، م 13، 1999.

(12)السابق..

(13)"بول ريكور"، سابق.. راجع فصول: 9، 10، 11

(14)"سعيد بنكراد"، سابق.. راجع فصول: 2، 3، 4.

(15)"جوديث ويستون"، سابق .. راجع فصول: 4، 5.

(16)كما يمكننا قلب مقولة(بول ريكور) السابقة: "ان الممثل هو خاضع للاوامر الصادرة من الصالة".

(17)ان ضمير(نا) المتصل يخص "ادارة ورشة الكتابة الركحية"(المخرج ومدير المختبر).

(18)وهذا ما حدث في طلب الشباب لمدير المختبر، كما كانت امنية "بيتر بروك"، التي صدرنا بها هنا.

(19)نود الاشارة هنا الى ان فريق الورشة، كان يقوم بتجارب اخرى متزامنة مع اشغالنا، ولكن بادارة اخرى مختلفة(نعني بعيدا عن شخص المخرج ومدير المختبر).. مثل مسرحية"كلام نساوين". خاصة اذا عرفنا ان "النص المكتوب" لم يكــن مكتملا. و لكن شباب الورشة استطاعوا تحويل هذا النص إلى مجموعة أسكتشات ممتعة وحيوية و كان العرض جد ناجحا كــذلك.. بسبب تجربة فريق العمل في الارتجال، بالرغم من ذلك و ربما بفضل ذلك ايضا..

(20)مجلة (اللغه والادب)، معهد اللغه العربيه وادابها، جامعة الجزائر،"ملتقى علم النص" عدد4.

(21)مجلة "فصول" (القاهريه)، سبق ذكره.

(22)السابق.....

الاحتفالية بين الخطاب السردي والخطاب المسرحي

- تواصل وتقاطع -

د.نورة بعيو

جامعة تيزي وزو

نحاول في هذه الورقة الوقوف عند خاصية مهمّة من خصائص التجربة المسرحية المغاربية مقارنة بنظيرتها المشرقية، وهي خاصية الاحتفالية، (le carnavalisme) ضمن الجهود الكثيرة والمتواصلة التي تقودها جماعة من المبدعين المسرحيين المغاربة بهدف تأسيس كتابة مسرحية عربية متميّزة، تستلهم من التراث المغاربي الغنيّ بطقوسه وتنوّع ثقافاته ولهجاته، التي تحيا في الأوساط الشعبية العامة، وبذلك تبتعد هذه الكتابة عند كلّ ما هو مغلق وجاهز ومؤدلج من منطلق فردي محدود.

كما نحاول تبيان العلاقة بين الاحتفالية في الرواية والاحتفالية في المسرح، ومن ثمة نحدد العلاقة بين الاحتفالية كنظرية ومشروع والاحتفالية كصفة للمسرح المغاربي؛ أي المسرح الاحتفالي، حيث صرنا نتعامل مع الحفل بدلا من العرض كسلعة فنية تخضع لقوانين العرض والطلب، ثم توضيح الخطوط الواهية بين المسرح الهاوي من جهة والمسرح الاحتفالي من جهة أخرى، بعد تحديد المرجعيات والروافد ومن ثمة الخصائص مستشهدين ببعض الأعلام الرّواد في هذا المجال كعبد الكريم برشيد ومحمد بهليسي وعبد القادر علولة وغيرهم.

- **الاحتفالية : تاريخ المصطلح وماهيته :**

إنّ مصطلح الحفل والاحتفال ليس بعيدا عن الممارسات الاحتفالية التي كان يقوم بها اليونانيون القدامى أثناء الاحتفال بـــ" ديونيسوس/ إله الخمر"، يوم كان الحفل يجمع بين الطقس الديني والتظاهرة الاجتماعية، فيتحقق التعبير عن هذا الشعور الجماعي بطريقة جماعية، فينسى الإنسان همومه وأحزانه اليومية، ليظهر فرحته وسعادته وهو يتأهب لشكر إله الخمر على نعمه.

وفي التراث العربي نجد أنّ العرب كانوا يمارسون مجموعة من الطقوس والتظاهرات الجماعية في جاهليتهم، وكان يحدث ذلك في الأسواق والمواسم العديدة، فينسى الفرد متاعبه اليومية. وتعمقت هذه الممارسات بعد مجيء الإسلام مع الحركات الصوفية والفرق الدينية وحلقات الرواة ومجالسهم [1]. لذلك يؤكد العديد من النقاد والدارسين أنّ الاحتفالية ارتبطت دوما بعادات الشعوب التي مرت عليها حضارات متعاقبة منذ العصر القديم حملتها ذاكرة الإنسان من جيل إلى جيل.

إنّ الاحتفالية ظاهرة عامة يعيشها المجتمع الإنساني، كل يستفيد منها، في أي موقع كان، في مجال الفن أو الفكر أو السياسة أو التاريخ أو الأخلاق، تصوّر حياته دون زيف أو نفاق، هي الحياة بكلّ أبعادها وتلقائيتها. وقد أكدّ الناقد الروسي " ميخائيل باختين " أنّ فكر الفرد والجماعة في الأجواء الاحتفالية يتحرّر من القيود والمواضعات الاجتماعية، فهي الفضاء الذي يعكس حقيقة الثقافة والفكر، لأنّ الاحتفال هو الصنف الأوّل والأبدي للحضارة الإنسانية، هذا الصنف الذي نرى فيه جوهر الثقافة الشعبية وحقيقتها[2].

فأساس الوجود هو احتفالية الوجود والمجتمع، وهي ليست مذهبا فلسفيا، ولكنها الفن الذي يفلسف الوجود وقضايا الفكر والفن وكذلك المجتمع، فيصيّر الفكرة توأما للفن، وهذا الأخير توْأمًا للحياة اليومية، والإدراك الشعوري والحدسي توْأما للمعرفة الحسيّة، فالاحتفالية هي تمرد وعصيان على كل المستويات، وعلى كل الثنائيات وكأنها الفكري والفني والجمالي، فقد آمنت بأنّ الفن ليس انعكاسا سلبيا وفارغا للحياة والواقع، أو تقليدا للحياة، بل إنّ الفن هو الحياة نفسها بصفائها وعذريتها الأولى، وبتعدديتها وتنوّعها بعيدة عن مادية الآلة الغربية، وروحها الاستهلاكية لنتمكن من التعبير عن هذه الحياة بالإبداع العيدي بواسطة الوعي الاحتفالي المتحرر من أية نظرية أو مذهب يقيده وينمّطه، ليعترف أنّه لا يمكن أن يمتلك الحقيقة الكلّية والمطلقة، وإلاّ وقع في مخالب الوثوقية العمياء، ألم يقل " أدونيس" إنّ اعتقاد الإنسان بأنّه يمتلك الحقيقة هو مصدر كل قمع، لأنّ هذا يعتقل العقل، عقل الذات وعقل الآخر(3).

ومن هذا المنظور ترفض الاحتفالية تمجيد الفكر وتحنيطه وتكريس الفكر المنغلق على نفسه، كما تعارض الإيديولوجيات عندما تتحول إلى سلطة لها جهازها القمعي، ولها سجون ومخابرات وطقوس ومقامات وفتاوى للتكفير، فهي وثنية من نوع جديد(4).

❖ جذور الاحتفالية : الطابع الكرنفالي :

فإذا كانت الاحتفالية قد ظهرت كاتجاه وطابع ارتبط بالفن المسرحي ولاسيما في بلاد المغرب، فصار صفة تميّز نوعا مسرحيا مستقلا قائما بذاته هو " المسرح الاحتفالي "، ولكن قبل ذلك، ظهرت هذه الاحتفالية كثورة فكرية وتاريخية عنيفة وقويّة بعد هزيمة 1967، مركزة على وجوب اعتماد الحوار في كل شيء؛ بين الحضارات واللّغات والأجناس والأفكار والأزمنة والخطابات في عالم محكوم بالتجدد والتغير والاختلاف. ألا يذكّرنا هذا الرأي بما طرحه " ميخائيل باختين " في حواريته Le dialogisme معتبرا أنّ النص السردي/ الروائي نص يحاور كل العوالم الماضية والحاضرة والمستقبلية على صعيد الموقف والخطاب والسلوك. ولكن كيف ارتبطت الحوارية بالجنس الروائي ؟ لقد حدث ذلك لأنّ الرواية نشأت في أجواء الاحتفالية الشعبية. وهنا بالذات أي مع الأنواع الأدبية الصغرى التي احتواها الإبداع الشعبي الهجائي في العصور الوسطى، نبحث عن أصول الرواية، فقد تعالقت هذه الجذور بالفلكلور أو الاحتفالية حيث ظهرت المحاكاة الساخرة (la parodie) التي عملت على تشويه كل الأنواع الأدبية النبيلة فينحط الخارق والمطلق، ليصوّر بشكل بسيط على مستوى الواقع الحاضر والحياة اليومية بلغة منحطة.

وانطلاقا من هذا الضحك الشعبي، تطورت أنواع كثيرة كشعر الخمريات وقصص على ألسنة الحيوانات، ومقالات هجائية لاذعة، بالإضافة إلى ما تناقله الأقدمون من حوارات سقراط كنوع أدبي، ثم بعد ذلك جاء « " الهجاء المينيبي" ، النوع الذي شاع في القرن الثالث الميلادي، كُتب باللغة اليونانية، مزج بين الشعر والنثر، اشتهر بالنقد اللاذع والهجاء الساخر »(5)، وكان من الأنواع التي سبقت ظهور الجنس الروائي، وانتشرت بخاصة في العصر الباروكي*.

ومن هنا فإنّ الهجاء المينيبي والحوار السقراطي يتقاطع مع الرواية بحكم أنّهما هدما المسافة الملحمية باعتماد الحسّ الفولكلوري الضاحك وإثارة السخرية لفحص الأشياء بقصد الفضح والتعريّة، لأنّ الضحك يزيل الاحترام الخاشع أمام الشيء ويجعله أكثر أُلفة. إنّ هذه الألفة المتأتية بواسطة الهجاء واللّغة الشعبية هي مرحلة مهّمة جدا وضرورية على طريق الإبداع الحر، وأساس ذلك أنّ بطل المحاورات السقراطية يتصف بصفات النمط الشعبي للأحمق والأبله الشبيه بـــ« " المارغين" الذي هو عبارة عن قصيدة هزلية تنسب لبطل يوناني، تروى مغامراته، ويمثل دائما دور الأبله، وهو مثل بطل فن المقامات في الأدب العربي »(6)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يتصف بصفات الإنسان الحكيم المشهور، مما يؤدي إلى إنتاج صورة مزدوجة للجهل الطافح بالحكمة، ذلك أنّ البطل في هذه الحوارات يعترف بأنّه حكيم جدا، لأنّه لا يعرف شيئا، فينقلب البطل الذّكي والحكيم إلى مهرج بلغة شعبية محكية ساخرة تتأسس

على الاستعارات والتشبيهات المستوحاة من الطبقات الدنيا المتصلة بالمهن ومختلف مجالات الحياة اليومية، فالمنطلق هو اللّحظة الراهنة / الآن، أي مع الناس الأحياء المحيطين بنا في فضاء يتميّز بتعدد اللّهجات واللّغات والأصوات والأساليب الكلامية.

وفيما يتعلق بالهجاء المينيبي ذي الأصل الفولكلوري الذي يقوم على الضحك، فيدفع بالإنسان إلى أن يكون فيه أقوى وأكثر فظاظة، لا يعترف بالنبيل والرفيع والمقدس، إذ كل تراتبية (Hiérarchie) ملغاة، فالأنسان هنا حر، ينتقل كما يشاء، من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى غيره، يلتقي رجال الماضي كما الحاضر(7)، ليصير هذا الأخير أقرب إلى المستقبل منه إلى الماضي المطلق، لأنّ الحاضر لم ينجز بعد، مما يستوجب البحث عن قيّم جديدة لتحيا في المستقبل القريب من هذا الحاضر.

❖ الضحك الكرنفالي ظاهرة اجتماعية وجماعية :

لقد أكّد " ميخائيل باختين " على الخاصية الاجتماعية للضحك الكرنفالي (le rire carnavalesque) ولاسيما في القرون الوسطى، عندما قام بإلغاء كل الحدود والمسافات، وتجاوز كل الأعراف والتقاليد المفروضة على الأفراد، كما يمزج بين المألوف وغير المألوف وغير المنطقي، ليفضح كل ما كان مخفيا أو مواريا عن الجميع، عبر أقنعة خاصة تسمح بقبول السلوك الكرنفالي المصاحب للضحك، سواء أكان ذلك من قبل السلطة المدنية أو السلطة الدينية، حيث قبلته كشكل للتنفيس الشعبي (Défoulement populaire)، وقد ساعد ذلك المبدعين والفلاسفة والمفكرين على أن يتحرروا من تلك القيود التي فرضها عليهم الأنموذج الثقافي الجاهز، فوجدوا جرأة ومتعة كبيرتين في قلب القيم السائدة واستبدالها بأخرى، وكان الأسلوب الأنسب لذلك هو المحاكاة الساخرة (8).

وفي هذا الإطار أكدت " جوليا كريستيفا " أهميّة الخطاب الكرنفالي، لكونه يحطّم قواعد اللّغة وسننها نحوا ودلالة، كما يمثل معارضة اجتماعية وسياسية، أي معارضة المنظومة اللّغوية والقانونية الرسميّة، فالكرنفال ذو أساس حواري بامتياز، لأنّ الذي يتواجد فيه ويشارك بقية المتواجدين فيه هو ممثل (Acteur) ومتفرج (Spectateur) في ذات الوقت(9)، فالمؤلف هنا يخلق ويرى نفسه مخلوقا، مثلي ومثل الآخر، كرجل وكقناع، ففي بنية الكرنفال تحضر كل التناقضات؛ الأعلى والأدنى، الغني والفقير، القوي والضعيف، الضحك والدموع، الميلاد والاحتضار.

❖ الضحك الكرنفالي تجسيد لحوارية الرواية :

لقد كان للكرنفال أثر كبير في روايات القرون الوسطى، انطلاقا من أعمال " فرانسوا رابليه " ومن جاء بعده؛ فـ" باختين " استثمر هذا الخط عند هذا الكاتب الفرنسي عندما ربط الوعي/ الفكر الديموقراطي الذي افتقدهما المجتمع السوفياتي باحتفالية من أجل إقناع السلطة المستبدة " الستالينية " لصالح الفئات الشعبية الدنيا، مؤكدا على دور الثقافة الشعبية / الكرنفالية والسخرية في إقناع الأنظمة الشمولية / المتسلطة، لأنّ الاستبداد واحد وإن اختلفت العصور والأمكنة. كما أنّ البحث عن القيم الإنسانية الأصيلة في المجتمعات الاستهلاكية والمشيّأة حلم كلّ ثقافة نقدية متحرّرة من أيّة مؤسسة ضاغطة وموّجهة للفكر والإبداع. وقد رأى " باختين " أنّ الرواية المعاصرة مؤهلة لاحتواء هذا الحلم خاصة بعد أن فوّض الغرب نفسه وكيلا على كلّ الشعوب والثقافات واللّغات، التي يصفها بالضعيفة والمتخلفة والجامدة. ولمواجهة هذه المركزية العالمية أو المحلية، يجب اعتماد الدهاء والحيلة والضحك المقصود، وهي العناصر التي وفرها لنا " الهجاء المينيبي " بالمحاكاة الساخرة واللّعب التنكرية، وفي هذه الأجواء لم يعد هناك كلام أوّلي مثالي، ثابت

ونهائي، بل كل شيء صار خاضعا للنسبية (Relativité)، ومن هذا المنظور فإنّ الرواية كجنس أدبي هي في تطور مستمر، في كل مرحلة نجدها تقيّم المرحلة التي سبقتها تقييما جديدا.

وعليه فإنّ سمة التحوّل حسب هذا الناقد الروسي مرتبطة دوما بالرّواية، فهي كجنس أدبي تعمل على إعادة ترميم صورة الإنسان داخل الأدب، بفضل تلك الأصول الهجائية والضحك المتصلين بالفولكلور، واللذين جعلا صورة الإنسان أكثر أُلفة، وفضح كل ذلك النفاق القائم بين المظهر الخارجي والداخلي، ليقرّ بأنّ حياته ما هي إلا محطات مختلفة، باستعمال الأقنعة الشعبية التي لا تموت أبدا، فموت الأبطال هو هزلي ومصطنع، لينهضوا من بين الأموات، إنّهم أبطال الارتجالات الحرة، أبطال السيرورة المتحركة الحاضرة والمتجددة باستمرار.

والجدير بالملاحظة أنّ قبيل القرون الوسطى عاش الإنسان حياتين، الأولى رسمية ومظلمة يحكمها وعي ماضوي صارم مليء بالخوف والطاعة العمياء والعقيدة المتحجرة، ومقابل ذلك كانت الحياة الأخرى، حياة احتفالية/ هزلية وشعبية حرّة، حياة مليئة بالضحك المتناقض ذي الطابع المزدوج، المدنس لكلّ المقدسات والمتسم بذم الأشياء النبيلة والحط من شأنها[10]. وقد كان لهذا التوجه الهدام والمحكم بروزه الواسع في الأماكن العامة والساحات الشعبية والأسواق، كما حلل ذلك " باختين " في مؤلفه حول " فرانسوا رابليه " والثقافة الشعبية**، وفيه اكتشف أنّ القاسم المشترك بين " رابليه " والأديب الروسي" غوغول " في روايته " الأرواح الميتة " هو الاتجاه التراثي الهزلي ومظاهر الثقافة الشعبية ذات الجذور القديمة التي استقى منها " رابليه " رؤيته الخاصة للعالم، وهي رؤية تختلف عن الرؤية الرسمية المتشددة، لأنها على صلة وثيقة بكل مظاهر الاحتفالات الشعبية في الساحات العامة، ومختلف الأماكن العمومية المفتوحة في مناسبات الأعياد والفرجات، والمعارض المختلفة بعدما كانت مهمشة ومنسية[11].

هكذا انعكس الاتجاه الهزلي/ المضحك والساخر في التواصل اللّغوي والكلامي الواسع الذي انتشر بين الفئات الشعبية، « ومن ثمة شاع مصطلح الضحك الجاد، المساوي للضحك المبكي، الذي لم يكن بهدف الترويح والامتاع، بقدر ما كان رد فعل غير مباشر على تناقضات المجتمع، مجتمع " الأرواح الميتة " ونفاقه أي المجتمع الروسي بعامة » [12]، ذلك أنّ الكشف عن الحقيقة يستوجب إبراز الكذب.

كما أنّه ومن أجل الكشف عن الجد، يجب إبراز الهزل والتأكيد عليهما[13]، وقد أولى "باختين" أهمية واضحة لذلك التنوّع اللّغوي المتواجد في الأوساط الشعبية الدنيا، وفي أدب الأغاني ولهجات الأماكن العامة المفتوحة على كل الناس وحياتهم، حيث كان يتم اللّعب بلغات الشعراء والبلغاء والرهبان والقدسين والنبلاء. فقد ظهرت تصنيفات لغوية معينة، تبين أنّ لغات مختلف هذه الفئات عبارة عن أقنعة (Masque)، تقف بكل وعي لتواجه بشكل قصدي واضح ذلك الصراع الاجتماعي/ الإيديولوجي واللّغوي الذي خلقته ضد مركزية سلطوية قوية، فكان " فرانسوا رابليه " مثالا بارزا لمثل هذه المجابهات اللّغوية والكلامية المجسدة للعلاقة الحوارية، الموزعة بين لغة جانبة نحو المركز (Langue centralisatrice)، ولغة نابذة، خارجة عن المركز (Langue décentralisatrice)، ذلك أننا في كل قول نجد هذا التقاطع بين قوى الجذب وقوى النبذ، بوصفنا نعيش في وسط متنوع اجتماعيا وإيديولوجيا، يسهم في خلق هذه العلاقات الحوارية الناتجة عن هذا التنوّع الكلامي واللّغوي الذي يفرز لنا بدوره صراعا آخر، بين كلمة سلطوية آمرة، هي الكلمة الأنموذج، كلمة المؤسسة، وهي غير مقنعة داخليا، فهي كلمة مشدودة عضويا إلى الماضي البعيد، فهي كلمة عتيقة (Archaïque)[14] بالمفهوم السلبي؛ كلمة لا تتواصل مع الحاضر المتجدد والمتغير مقابل كلمة مقنعة داخليا، غير معترف بها من قبل الرأي العام الرسمي، ولكنها تتميّز بالتجدد المستمر، تتفاعل وتتجادل مع كلمات أخرى مقنعة مثلها، فبنيتها حيّة مفتوحة، يحيا حولها السياق. فهي كلمة الراهن والعصر[15]، فالكلمة المقْنعة لا المقَّنعة ليست شيئا، وبالتالي لا يمكن أن نتعامل معها بحياد، بل نتكلم عن الكلمة ومع الكلمة، لكي نستطيع النفاذ إلى معناها الإيديولوجي الذي يحقق العلاقة الحوارية ويجسدها أكثر.

❖ **المسرح من الاحتفالية إلى الاحتفالي :**

لقد رأينا كيف نشأت الرواية في أحضان الهجاء المينيبي والحوارات السقراطية وأجواء التنوع الكلامي واللّغوي المميز للوسط الشعبي المتشبع بالروح الكرنفالية / الاحتفالية التي أنتجت ما صار يعرف بالرواية الحوارية، لذا لا نستغرب من وجود تقاطع واضح بين الخطين الكرنفالي والحواري.

1. خصائص الاحتفالية :

إنّ الاحتفالية هي فلسفة ذات بعد شمولي عام متجذر في أعماق الأصل الإنساني الأول، تتميز بالتعدّد والتنوّع، هي الأصوات والأجساد والأرواح الحيّة في تفاعلها وتواصلها، هي العقل والانفعال، وهي التلاقي وهي المظهر الذي ينطق بلسان المضمر، هي المقّنع الذي يتكلم بلسان المقّنع. فالاحتفالية كالحوارية تؤمن بالتغير والاختلاف والتعدد والروح الجماعية ومعطيات الراهن وفضائه، تنطلق من الحاضر الكائن إلى كل الجهات الممكنة متجهة نحو العمق، تكفر بالعتاقة والقداسة والماضوية، لأنّه من غير المعقول أن نفرح اليوم، ونقيم الحفل بعد سنة[16].

لقد أكدت الاحتفالية كذلك على الحق في الاختلاف، فمنذ البداية أعلنت ولاءها لمبدأي الاختلاف والمعارضة، يقول عبد الكريم برشيد : « من هذا الاختلاف نبدأ، وإليه نعود، وذلك لأنّه يولد الفعل ورد الفعل، والموقف والموقف المغاير، والفكرة والفكرة المضادة. إنّ الاحتفالية تيار يحيا بالحركة ويموت بالسكون، وهل تكون الحركة إلا حيث يكون الجدل والاختلاف والتعارض؟ »[17]، ومن هنا يسمح الاختلاف بتجسيد مختلف مظاهر التحدّي، تحدي الغياب والموت واليأس والصمت والجهل والجمود والتخلف واستعباد الإنسان لأخيه الإنسان، الأمر الذي جعل الاختلاف ممنوعا في الأنظمة الوثوقية والشمولية، لأنها تبحث عن الحقيقة التي تبدو مستحيلة طالما أنّ ثنائية العبد والسيّد لا تزل قائمة، لذلك تُصرّ الاحتفالية على حق الإنسان في الحريّة على هذه الأرض « فالمقدس مكانه السماء وليس الأرض، لذا فهي تكفر بالقائد الملهم، ولا تعترف بزعامة الزعيم ولا بمشيخة الشيوخ »[18]. بالإضافة إلى اعتقاد الاحتفالية بجمالية الأشياء والحركات وعيدية الأيام وشبابية العمر، مما يدفعها إلى الهروب من الانغلاق إلى الانفتاح ومن العلة إلى العافية ومن المطلقية إلى النسبية، ومن الأحادية إلى التعددية، وهنا فهي تتقاطع أيضا مع ما تطرحه الرواية الحوارية من أبعاد.

والسؤال الذي يُطرح هو : ما علاقة هذه الاحتفالية بالمسرح الاحتفالي الذي عرف انتشارا واسعا ولاسيما في المغرب بعد النصف الثاني من القرن الماضي، أو بعبارة أخرى : لماذا الفن المسرحي بشكل خاص؟ « لأنّه مركز الدائرة، فمن يختار المسرح أو يختاره، فإنه لا يمكن أن يشكو الجنون لأنّ المسرح في حقيقته وبشكل ما جنون على حد تعبير عبد الكريم برشيد »[19]. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الاحتفالية أكبر من الفن المسرحي، ولكنها أصغر من مسرح الحياة والوجود الذي يسع كل شيء في الزمان والمكان، فـ" المسرح الاحتفالي " اتجاه في المسرح العربي الذي حاول رواده الأوائل أن يجعلوه مميزا ومختلفا عن المسرح الأوروبي/ اليوناني، ولكن مع هؤلاء لم تكن هذه التسمية قد طبعت عليه، إلا بعد محاولات عديدة وجهود متتالية كانت بداياتها مع مجموعة من الكتاب المشارقة كـ" يوسف إدريس " و" فاروق خورشيد " و" توفيق الحكيم " و" سعد آردش " وغيرهم الذين اشتغلوا على سؤل الهوية بدافع النزعة القومية العربية، فكان من الضرورة العودة إلى التراث والتاريخ بهدف إعادة قراءة الأشكال الشعبية المختلفة، ومن ثمة كان اللقاء مع الراوية الشعبي والحكواتي والمداح والتعازي الشعبية والقرقوز وخيال الظل والقوال والحلقة، ومن ثمة محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح عربي مميز[20].

ولعلّ الباحث في النقد المسرحي العربي يدرك ما طرحه " توفيق الحكيم " عبر دعوته لإبداع مسرح عربي أصيل في مؤلفه " قالبنا المسرحي " من خلال استلهام الراوي والمقلد بتوظيف "السامر" في مسرحية " الزمار"، وإدخال العديد من الفنون والأشكال التعبيرية الشعبية كالرقص والغناء في مسرحية " الصفقة "، إلاّ أنه لم يتمكن من أن يتحرر من هيمنة المسرح اليوناني والأوروبي ولا سيما على صعيد التقنيات[21]. أما في المغرب الكبير فقد تواصلت الجهود ساعية إلى إبداع نصوص مسرحية تنطلق من محليتها المتجذرة إلى العالمية ببعدها الإنساني الشمولي بواسطة استلهام الموروث الشعبي الوطني والقومي.

❖ **المسرح الاحتفالي/ الماهية والمنطلقات :**

إذا كانت الاحتفالية عامة وشاملة وهي الأصل، فإنّ المسرح الاحتفالي هو الجزء والفرع، تتجلى فيه فعالية فكرية وفنية، هذا بالإضافة إلى أنّ كلمة " حفل "(Fête) هي المصطلح الذي ربّما يناسب هذا الإرث الحضاري للعرب، وخاصة في مجال الثقافة الشعبية بكل ألوانها، علما أنّ العديد من المبدعين اتفقوا في مؤتمر المسرحيين العرب بـــ" طرابلس " على اعتبار المسرح تجمعا أو احتفالا أو ديوانا، أو سهرة، وكلّها مصطلحات تتفق مع مصطلح واحد هو " الحفل ".

وهكذا أجمعت هذه الجماعة على استعمال مصطلح " المسرح الاحتفالي " لأنه الشكل التعبيري الذي تولّدت عنه كل الفنون الأخرى من رقص وغناء ورسم وغير ذلك، فالحفل في نظر الاحتفالية هو نافذة النجاة من تعقيدات الحياة ونفاق المجتمع الاستهلاكي الذي يريد الغرب أن يفرضه على الإنسانية جمعاء [22]، بينما المسرح الاحتفالي هو عبارة عن مهرجان كبير ومتنوع يلتقي فيه الناس بالناس، وتتفاعل فيه الذوات مع مختلف أشكال التعبير التي ترتبط بالأعياد والمواسم وسط الأماكن العامة، هنا يتحقق التواصل الحي والمبدع، وبالتالي المستمر والمتجدد بطريقة جماعية وبلغة الجماعات المتواجدة كل حسب موقعه وموهبته ومعرفته، لا تمييز ولا تهميش لأي كان.

ولعلّ من أهم الروافد والمنابع التي استقت منها جماعة المسرح الاحتفالي نجد العربية منها والمتمثلة في تلك المحاولات التي عرضها " توفيق الحكيم " و" يوسف إدريس " و" على الراعي "، و" سعد الله ونوس " عبر الأشكال الآتية : المسرح السامر ومسرح الحكواتي والمداح ومسرح الارتجال وأخيرا مسرح التسييس، أما الغربية منها فتخص المسرح اليوناني وبعض الحقول كالفلسفة والأنثروبولوجيا وكذلك بعض المسرحيين الذين اعتبروا أنّ الحفل هو جوهر المسرح أمثال " جان جاك روسو " و" ألفريد سيمون " و" جان فيلار " وغيرهم[23]، دون أن نتجاهل الدور الذي لعبه مسرح الهواة المقابل للمسرح المحترف في الجزائر قبل وبعد الاستقلال على يد " حسن حسني " و" عبد الحميد النمري "، وبعد ذلك مع مسرحيات " عبد الرحمن كاكي" لاسيما مسرحية " 132 سنة " و" شعب الليل "، وتَمَّ عرض المسرحيتين في الساحات العامة للتعبير عن فرحة الشعب بنعمة الحرّية والاستقلال. ولقد اتجهت فرقة " كاكي " إلى الأوساط الشعبية تحت تسمية فرقة القراقوز، لتحتك أكثر بكل ما له علاقة بالموروث الشعبي الوطني، موفّرة بذلك المشهدية والفرجة والمعرفة للجمهور، بسبب الجرأة والحرّية والموهبة التي تمتع بها هؤلاء الشباب الهواة الذين رفضوا ثقافة الاستهلاك الشكلية والسريعة التي يتبناها المسرح المؤدلج والموجه كالمسرح المحترف والمؤسساتي، وتوسعت دائرة مسرح الهواة فصار يتجول ويتنقل بين جمهور العمال والفلاحيين والحرفيين في الداخل والخارج / المهجر يعبر عن همومهم بكل تلقائية، بعيدا عن التزييف والخوف[24]، فقد كان مسرحا مكشوفا يواجه فيه الممثلون جمهورهم دون خشبة أو ستار أو ديكور أو ملابس مميزة أو أصباغ، فكان الهواة ينتقلون بأنفسهم إلى الناس سواء أكان ذلك في قاعة أو ساحة أو شارع رئيس، بل كان الجمهور يشارك الممثلين حوارهم فيتحوّل العرض إلى خليط من البشر، فيهم الكبار والصغار، الشيوخ والشباب، البطالون والعمال، المتعلمون والأميون ... إلخ.

ويمكن التمثيل لهذا الشكل الاحتفالي بإحدى المسرحيات التي قدمها الهواة، وهي مسرحية « " الأجواد " لعبد القادر علولة سنة 1986، وقد وظفت القوال والرمز والبندير وكذلك اللّباس التقليدي، تصوّر مجموعة من الأوضاع التي يعيشها المجتمع الجزائري، ويمكن أن نضيف مسرحية " عودة الحلاج " سنة 1988، وكانت مزيجا من الإيقاع والرقص والموسيقى واللّغة والغناء، وسط سوق عام » [25].

وأخيرا نجد معارضة بعض المسرحيين مثل " عبد الكريم برشيد " للمسرح الملحمي عند " برتولد بريخت " من حيث التصور والفكر والتقنيات الخادعة، مع أنّه يعترف بتأثير " بريخت " عليه، فالاختلاف جعله يقدم مسرحا مغايرا، لأن المسرح الاحتفالي هو موقف جدلي ونقدي يعيش حراكا متواصلا مع الواقع والمجتمع والتاريخ [26]. وتبعه في هذا الخط " محمد مسكين " في مسرحيتيْ : " امرأة – قميص – زغاريد " و" اصبر يا أيوب " وكذا " الطيّب الصديقي" وغيرهما من الكتاب المسرحيين الاحتفاليين[27]. وخاصة أنّ الجهود السابقة في المشرق والمغرب فشلت نسبيا في وضع نظريّة مسرحية عربية أصيلة بعيدة عن القيود الإدارية والتنظيمية والروح الفردية الاحتكارية الضيقة، باستثناء الفاعلية الخلاقة التي أظهرها مسرح الهواة في الجزائر والمغرب وبخاصة بعد السبعينيات، حيث صار المسرح الاحتفالي بمثابة الفضاء الذي يحتضن الشعب بكل شرائحه الاجتماعية.

إنّ المبدع في المسرح الاحتفالي يكون حرا ومستقلا، ليس تابعا لأي سلطة ضاغطة مهما كان موقعها أو نوعها، « فالفعل المسرحي هنا إبداع قبل كل شيء، وشرط الإبداع الحرية، وأكثر المجتمعات إبداعا هي أكثرها حرّية وديمقراطية وبالتالي هي أكثر احتفالية. إنّ المسرح الاحتفالي أسرة فنية للإبداع الفكري والأدبي هدفها مستقبل المجتمع والإنسان » [28].

2. خصائص المسرح الاحتفالي المغاربي/ الجزائر والمغرب :

أ. الثورة على المسرح الأرسطي : لقد رفضت جماعة الاحتفاليين البعد الأحادي في تعامله مع المتفرج، والقيود التي فرضتها الخشبة الإيطالية على المبدع والمتلقي على حد سواء، كما استهجنت القاعة المغلقة بشكليها المربع والمستطيل؛ لأنها سجن للممثل والمتلقي، كما ألغت تلك الآليات التي أطّرت العرض وصيرته غريبا يعتمد على خدعة المتفرج.

ب. إنّ المسرح الاحتفالي تحدٍ واضح على ثلاثة مستويات، فهو يتجاوز سكون المكان وثباته عندما يتعدى حدود الخشبة والقاعة، وعلى مستوى الزمن، فإنّ الماضي يعيش ويتفاعل مع الحاضر ليرى المستقبل، أما على صعيد الفعل فإننا نلاحظ كلا من المبدع والجمهور يتعاملان بطريقة عفوية مع الواقع الجديد، فتحدث الدهشة لتخاطب العقل؛ عقل الجمهور، لتتحقق المشاركة الفعلية.

ج. المسرح الاحتفالي تعددي يؤمن بإسهام الشعب كلّية بكل قناعاته وإيديولوجياته رافضا الأسلوب الشعاراتي الوثوقي/ الإقصائي.

د. المسرح الاحتفالي ثورة على القوالب الجاهزة : تحاول جماعة المسرح الاحتفالي الثورة على الذوق العربي، الذي شوهته روح التقليد والخدع الإعلامية ذات الأبعاد التجارية الضيقة والمصطنعة، لأنه عفوي يرتبط ببساطة الحياة الشعبية الطبيعية[29].

ه. المسرح الاحتفالي يعيد للإنسان إنسانيته : فبعد أن سلبت الحضارة المادية كل القيم النبيلة في الإنسان، وحوّلته إلى مجرد آلة أو سلعة أو حيوان توّجهه الشهوة والرغبة العبثية المشبعة بالأنانية، جاء هذا المسرح ليرد الاعتبار للإنسان، فهو يجمع ولا يفرق، يثقف ولا يفسد[30].

و. المسرح الاحتفالي يسعى لتحرير المجتمع من قبضة المؤلف والمخرج، لأنّه مسرح الأسئلة أكثر منه مسرح الأجوبة التي غالبا ما تكون جاهزة تسهم في تضليل المتلقي، وأيضا يرفض هذا المسرح بعض التسميات مثل : الفصل، المشهد، اللوحة، لأنها توحي بالسكون والجمود، بينما المسرح الاحتفالي يقوم على الحركة والتجدد بفضل توظيف حركة أو نفس، وهذا الأخير يرتبط بالإنسان الحي، والمسرح ككائن يحيا بوجود الجمهور الذي يتفاعل معه شعورا وفكرا وعلاقة(31).

ز. المسرح الاحتفالي مسرح مديني : فقد تألق المسرح الاحتفالي في أحضان المدن أين انتشرت بعض المفاهيم المهمة كالحرية والديمقراطية القائمة في الأصل على الحوار، الخاصية التي يتفرد بها الفن المسرحي. ولكن مع تطور المدن وتوسعها صار الإنسان يشعر بالاغتراب والضياع، وما التقدم والتحضر سوى أقنعة تخفي الوجه الحقيقي لمفهوم المدينة(32)، ومعلوم أنّ هذا المسرح دعا إلى رفض الأفضية المغلقة، ونادى بوجوب استغلال الأفضية الشعبية كالأسواق والساحات العمومية دون حواجز بين المتلقي والمبدع، « ذلك أنّ المسرح الاحتفالي ليس طقوسا في كنيسة، أو فرجة أمام صندوق سحري، أو تجمعا رسميا داخل بناية رسمية »(33)، فالمدينة كفضاء مفتوح توّفر لنا تنوعا في أقنعة الواقع ومواقفنا منها، كما أنّه يطلق العنان للفعل والحدث والشخصية لتتواصل مع الإنسان بشكل عام. كما نجد ذلك في مسرحية " عبد الرحمن المجدوب " لــ" الطيّب الصديقي "، الذي اعتمد الشكل الدائري بدلا من الشكل الإيطالي ذي الخطوط الأفقية والعمودية، كساحة جامع الفنا في المسرحية المذكورة، بالإضافة إلى مسرحية " الحلقة فيها وفيها " لــ" عبد القادر البدوي "(34).

وعليه يرتبط المسرح الاحتفالي بالمدينة المتحضرة والحيّة، الآمنة من الخوف والتوحش والموت؛ حيث تمارس الجريمة تحت قناع محاربة الجريمة، فيتخلف الإنسان المفكر، ويتراجع الإنسان المبدع الخلاق وينهزم العاقل الحر(35).

ومن أهم المسرحيين الاحتفاليين على المستوى المغاربي،على سبيل الذكر لا الحصر، يمكن التمثيل بالكاتب "عبد الكريم برشيد " و "محمد بلهيسي "؛ حيث نلتقي ببرشيد في مسرحية " غرس الأطلس" التي استغل فيها المخرج " محمد بلهيسي " كل الملاحق المرتبطة بالموسم كالخيام المنصوبة، والحلقات والإيقاعات والألعاب البهلوانية والحرف الشعبية كالختان والحلاقة(36)، فشارك الجمهور وكأنّه يعيش موسما حقيقيا، يحاور ويناقش ويسأل، لا حدود بينه وبين الخشبة. حاول " برشيد " إذن أن يؤصل للمسرح الاحتفالي عن طريق استلهام التراث الشعبي الأصيل، ذلك أنّ التأصيل لا يتعارض مع الخط الحداثي الذي يعني التميز والتفرد والإبداع الحر.

وفي نفس الخط سار الكاتب والمخرج المسرحي " محمد بلهيسي "، إذ كانت له استعدادات ومؤهلات خاصة، فقد كان ميالا وعاشقا للعديد من أشكال الفن والتعبير الشعبي، فتجسد ذلك في نصوص كــ" باب الدنيا "، و" سيدي المنسي " أين نلمس هيمنة واضحة للأجواء الاحتفالية / الكرنفالية، واحتراما لضوابط الفن المسرحي، فهو يواجه الواقع ويستنطق الذاكرة مستحضرا رموز التراث والتاريخ، مع إصراره الشديد على تعميق الطابع الجمالي الاحتفالي، خاصة فيما يتعلق بتقسيم الركح وتأثيثه، وكذلك كل ما يملأ المجال البصري للعرض المسرحي، دون إهمال الجانب المعرفي والفكري والسمعي عند المتلقين، وتماشيا مع مبدأ الامتلاء يلجأ " محمد بلهيسي " إلى اعتماد الكتل المسرحية في مجال التشخيص؛ حيث يركز على المجموعات لا على البطل أو الممثل النجم، الذي تظهر قيمته ضمن الكتلة التي هي جزء من فعل امتلاء العرض المسرحي، لأنّ العرض المسرحي عبارة عن حفل شعبي أو كرنفال؛ حيث حضور الحركية والفعل الجماعي والأفضية المتعددة المفتوحة، ومشاركة الجمهور من داخل القاعة إلى الشارع(37)، هذا ونشير في الأخير، إلى أنّ المسار الإبداعي والإخراجي لــ" محمد بلهيسي " قد ارتبط بــ" الطيّب الصديقي " في الإخراج، و" عبد الكريم برشيد " في التأليف والتنظير المسرحيين.

وختاما، نقول إنّ المسرح الاحتفالي أضفى على المسرح العربي بعامة، والمغاربي بخاصة طابعا حداثيا من باب التميز والإبداع وتجاوز الأطر الجاهزة، والقيود التي عملت على تجميد بل موت الصفة الشعبية الحيّة في المسرح باعتباره حفلا مفتوحا على

كلّ الأزمنة والأمكنة قوامه الحرّية والحوار والنقد البناء من أجل تغيير واقع مظلم، ورؤية مستقبلية مغايرة وحيّة، فالمسرح الاحتفالي يؤمن بالمسرح الشعبي وبالتالي دور هذا الشعب في الإنتاج والإبداع المستمر والمتجدد من جيل إلى جيل عبر حوار كبير يشارك فيه كل الناس دون تمييز أناني مقصود.

❖ هوامش الموضوع :

---

[1]– أنظر / مصطفى رمضاني : مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والإنجاز، مطبعة تريفة، بركان ، ط1، 2007، ص ص 60-61.

Voir/ Alfred Simon : Les signes et les songes, Essais sur le théâtre et la fête, éd, seuil, Paris,1976, pp 169-170.–[2]

[3]– أنظر/ أدونيس : "العقل المعتقل"، مجلة مواقف، ع1، خريف 1981.

[4]– أنظر/ عبد الكريم برشيد : فلسفة التعييد الاحتفالي في اليومي وما وراء اليومي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2012، ص ص 30-31.

[5]– ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ت/ جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982، ص 69.

*تميز العصر الباروكي بانتشار روايات مليئة بمغامرات الفرسان الذين تخلوا عن الفضاءات الجغرافية الواسعة وقطع المسافات الطويلة ليقوموا بها داخل القصور مع الخدم والنساء في مرحلة القرون الوسطى.

[6]– ميخائيل باختين : الملحمة والرواية، ص 70.

[7]– أنظر/ المرجع نفسه، ص ص 42-49.

Voir /Jean – Marc Defays : Le comique, Mémo, n 24, Seuil, Paris,1996,pp 20-25-[8]

Voir/Julia Kristeva ; Sémiotike, Recherche pour une sémanalyse, seuil, Paris, 1969, pp 83-99.-[9]

[10]– أنظر/ تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ت/ فخري صلاح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 150.

Voir/ Mikhaïl Bakhtine : François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous renaissance, t/ André Robel, éd Gallimard, paris, 1970. **

Voir/ Mikhaïl Bakhtine : Esthétique et théorie du Roman, t/ Daria Olvier, Gallimard, Paris, 1978, pp 475-488 . -11

Op. Cit, pp475-480. –[12]

[13]– أنظر/ ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية، ت/ يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص ص 87-88.

Voir/ Jean Cozeneuve : Des grandes notions de la sociologie, éd, du seuil, Paris,1976,pp 5, 101-105. –[14]

[15]-أنظر/ ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ص ص 122-123.

[16]-أنظر/ عبد الكريم برشيد : قراءات في ديوان الاحتفالية، مجلة الثقافة المغربية، عدد8، 1999، ص 119.

[17]-مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، منشورات ديهية، وجدة، ط1، 2012، ص70.

[18]-عبد الكريم برشيد : كتابات على هامش البيانات، مطبعة رانو، الدار البيضاء، دت، ص 139.

[19]- عبد الكريم برشيد : فلسفة التعييد الاحتفالي، ص46

[20]-أنظر/ المرجع نفسه، ص ص 75-76.

[21]- وطفاء حمادي : الخطاب المسرحي في العالم العربي،1990-2006، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص ص 207-211.

[22]-أنظر/ مصطفى رمضاني : مسرح عبد الكريم برشيد، ص ص 59-60.

[23]-أنظر/ مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، ص 83.

[24]-أنظر/ حفناوي بعلي : أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص ص 19-53.

[25]-أنظر/ المرجع نفسه : ص ص 232-240.

[26]-أنظر/ عبد الكريم برشيد : الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2007، ص ص 98-99.

[27]-أنظر/ مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، ص 64.

[28]-عبد الكريم برشيد : فلسفة التعييد الاحتفالي، ص 76.

[29]-أنظر/ مصطفى رمضاني: مسرح عبد الكريم برشيد، ص ص 32-75.

[30]-أنظر/ عبد الرحمن بن زيدان : من قضايا المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، 1978، ص ص 101-103.

[31]-أنظر/ المرجع السابق، ص 79.

[32]-أنظر/ مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، ص ص 95-96.

[33]-عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ليبيا، دت، صص118-119.

[34]-أنظر/ المرجع السابق، ص ص 97-100.

[35]-أنظر/ عبد الكريم برشيد : فلسفة التعييد الاحتفالي، ص 115.

[36]-أنظر/ مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، ص ص 63-65.

[37]-أنظر/ المرجع نفسه، ص ص 155-172.

مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري

من خلال أعمال الأستاذ عز الدين جلاوجي

لخضر روبحي

جامعة المسيلة

ملخص المداخلة:

من خلال هذا الموضوع نتناول المتابعة النقدية لمدارات الممارسة والتنظير عند الأستاذ عز الدين جلاوجي، الذي يعدّ أحد الباحثين في معالجة النص المسرحي في الجزائر، بدراسة جوانب مختلفة، منها: نشأة الفن المسرحي وتطوره في الجزائر، واتجاهاته، ومنهجه في نقد الفن المسرحي، وكذا موقفه من أهم القضايا في النقد المسرحي.

وأعتقد أنّ بحثا كهذا من شأنه أن يكشف عمّا أنجز في رحلة التجربة المسرحية نصا وعرضا ونقدا، وهذا ما سنتوسع فيه بالشرح والتحليل في مداخلتنا.

مقدمة:

يعدّ المسرح أبا الفنون دون منازع، وهو من أقدم أشكال التعبير الأدبي وأقدرها على تصوير ومعالجة واقع الانسان، لأنه يتوجه إليه مباشرة دون وسيط. ويعدّ عز الدين جلاوجي من الكتاب الجزائريين المعاصرين الذين أخلصوا للمسرح بصفة خاصة، ووجهوا اهتمامهم بمسرح الطفل حيث بدأت تجربته المسرحية للأطفال منذ سنة 1983م، كما ذكر ذلك في مقدمة كتابه(أربعون مسرحية للأطفال)[1]، حيث صرح بقوله:" هذه المسرحيات كتبتها في أوقات متفاوتة وفي سنوات متباعدة" [2] وقد تنوعت من حيث موضوعاتها وأهدافها وكذا مصادرها كما توجه فيها بالخطاب إلى فئة معينة من الأطفال حتى تتناسب مع مرحلتهم العمرية.

مع العلم بأنّ له إسهامات في شتى صنوف الإبداع رواية ومسرحية ودراسة نقدية، وقد صدرت له أربعون مسرحية للأطفال، و أكثر من أربع عشرة مسرحية للكبار، تنوعت موضوعاتها بين التاريخي والسياسي والاجتماعي والرمزي، وتميزت بالتنوع والتجريب ليس على مستوى اللغة فحسب بل حتى على مستوى الموضوعات والبناء الهندسي، وحظيت بعض نصوصه بالتجسيد على خشبة المسرح.

نشأة الفن المسرحي في الجزائر:

من خلال أبحاث (أرليت روت)[3] ومذكرات (محي الدين باشتا رزي)[4] ودراسات (محمد بن أبي شنب)[5] عن المسرح العربي لمدينة الجزائر نتوقف على معرفة العوامل التي أدت إلى نشأة المسرح الجزائري، وأهمها:

- زيارة (جورج إيفي) في بداية العشرينات حيث كان لها أثر في قيام المسرح الجزائري.
- زيارة (جورج أبيض) سنة 1921م وما لها من تطور المسرح الجزائري.
- اهتمام بعض المسرحيين بالمسرح مع مطلع 1926م وتوظيف اللغة العربية الفصحى في مسرحياتهم.

أما مراحله، فكما يرى الأستاذ عبد الله ركيبي أنّها مرت بمراحل ثلاث وهي:

" المرحلة الأولى: تمتد من سنة 1926م إلى 1934م وهي مرحلة اهتم فيها المسرح الجزائري بالمشاكل الاجتماعية، ومالت المسرحية فيها إلى الفكاهة في أسلوبها وإلى الهزل في طريقة التعبير.

المرحلة الثانية: وتمتد من عام 1934م إلى قيام الحرب العالمية الثانية، حيث ظهر على الساحة المسرحية في هذه الحقبة (رشيد القسنطيني) ممثلا ومؤلفا.

المرحلة الثالثة: وتمتد من نهاية الحرب العالمية الثانية إلى ما بعد الاستقلال" (6) .

وقد شهد المسرح الجزائري في مرحلته الثالثة ازدهار ملحوظا، وتمحورت مواضيعه حول القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما ظهرت شخصيات ساهمة في بناءه وتطوره أمثال الكاتب ياسين (1929-1989) من أعماله المسرحية: الرجل ذو النعل المطاط وغبرة الفهامة، و رويشد (1921-1999) ومن أهم أعماله: حسان الطيرو، البوابون، الغولة،و ولد عبد الرحمان كاكي(1934-1995) من أشهر مسرحياته: ديوان الملاح، بني كلبون، القراب والصالحين، أما اتجاهات المسرح الجزائري الحديث فهي ثلاثة:

1- الاتجاه الواقعي: حيث تقوم على رفض الواقع السلبي للإنسان وتهدف إلى إصلاح المجتمع، وتدعو إلى التحرر من سيطرة الماضي وسحره والتخلص من رواسبه، كما أنها تهاجم المساوئ التي غزت البيئة الجزائرية بسبب الاستعمار.

2- الاتجاه التاريخي: فالتاريخ هو غرس الماضي وجني المستقبل، وهو ذاكرتها التي تختزل البطولات والأمجاد وقد حاول الكتاب الانتفاع بالمأثور من معارك ووقائع التاريخ والرجال العظماء، كمسرحية بلال للشاعر محمد العيد آل خليفة، ويوغرطة لعبد الرحمان ماضوي، والكاهنة لعبد الله الناقلي.

3- الاتجاه الثوري: لعب المسرح دورا كبيرا في الاتجاه الثوري، وانضم رجل المسرح إلى أخيه الجندي جنبا إلى جنب في الدفاع عن الوطن، وكانت الكلمة في المسرح سلاحا يرد عن كيد المعتدي. ومن هذه المسرحيات : مسرحية (في المعركة) لصالح خرفي، وقد كتبها سنة 1957م، ومسرحية (على الضفة الأخرى) للطاهر وطار وقد نشرت سنة 1960م، بالإضافة إلى مسرحيات أخرى ما تزال طي الأرشيف.

مفهوم مصطلح المسرح:

كلمة مسرح في اللغة العربية من الفعل (سرح)، جاء في لسان العرب: يقال سرحت الماشية أي أخرجتها بالغداة (7).

وسرح عنه فاسترح: أي فرّج عنه، ويفهم من التعريف اللغوي أنّ المسرح مكان للراحة وتفريج ما بالإنسان من ضيق، وهو بعض ما يحققه المسرح الحديث من أهداف (8).

والمسرح في الاصطلاح هو مكان تمثل عليه المسرحية، والجمع مسارح. والمسرحية ذات مشاهد وفصول تتتابع في نطاق حادثة محدودة للزمان والمكان، يستمد مؤلفها الأحداث من التاريخ أو الأسطورة أو تكون من نسج الخيال، يهدف من خلالها معالجة قضايا مختلفة سياسية واجتماعية وأخلاقية.

وهذا الفن المسرحي يقوم في بنيته على" الشخصيات ووحدتي المكان والزمان والأحداث، إضافة على عنصر الصراع، فهو جوهري بالنسبة للفن المسرحي، إذ أنه من غيره ينفى وجود المسرحية، فهو روحها الذي يخلق فيها الحركة ويهبها الحياة" (9) .

مسرح الطفل:

جاء تعريفه في معجم مصطلحات الدرامية بأنه" المكان المهيأ مسرحيا لتقديم عروض تمثيلية كتبت وأخرجت خصيصا لمشاهدين من الأطفال" (10).

ويقصد به" ذلك المسرح البشري الذي يقوم على الاحتراف من أجل الأطفال والناشئة فحسب، والذي حددت وظيفته الاجتماعية بأنها مساهمة عن طريق العمل الفني في التربية وبناء الأجيال الصاعدة" (11).

هذا ويعتبر مسرح الطفل في الجزائر واقعا معيشيا وممارسة فنية وتربوية اتخذت من الأبعاد ما يرشحها لأن تكون من أهم القضايا النقدية التي يجب على النقاد الاحتفاء بها كونه موجها للعقل محددا معرفة ببديهيات الحياة.هذا فضلا لما له من أثر عميق على إبداع الطفل وعلى طاقاته الفكرية والنفسية والتربوية من أجل بناء سلوكه في حاضره ومستقبله.

فمسرح الطفل يبدعه الكبار للصغار، ويرسل المبدع فيه خطابا مسرحيا للمتلقي الطفل يشارك المبدع فيه الطفل بوجدانه وذهنه لإنماء مدارك الطفل العقلية والوجدانية. فهو يحتاج إلى خبراء ومحترفين ومتخصصين للأطفال " يمثل فيه الأطفال إلى جانب الكبار في بعض العروض"[12] . ومعنى ذلك أنّ الكبار يؤلفون أما الصغار فيمثلون ويعبرون باللغة والحركة ويجسدون الشخصيات.

و تتلخص أهم موضوعات النص المسرحي للأطفال في الجزائر في: الموضوعات الدينية و التاريخية و الوطنية و الاجتماعية بالإضافة إلى الموضوعات الفكاهية.

ويذهب عبد المالك مرتاض في نشأته إلى دور المدارس العربية الحرة، " فكان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلميها المستنيرين يكتب مسرحية ليمثلها التلاميذ إما بمناسبة انتهاء السنة الدراسية أو بمناسبة عيد المولد النبوي الشريف، والتي كانت تكتب ثم تمثل ثم تهمل ثم تنسى، دون أن يحتفظ كتابها بنصوصها لتوهمهم أنها ليست ذات قيمة أدبية أو لعوامل أخرى قاهرة" [13].

وسنكتفي بالوقوف عند نموذجين من مسرحيات الأديب عز الدين جلاوجي، وهما: الأقنعة المثقوبة ومسرحية الثيران والأسد، وذلك بتحليل ثلاثة عناصر أساسية وهي: الشخصية واللغة والحوار.

مسرحية الأقنعة المثقوبة:

شخصيات المسرحية:

الحاج القرواطي: بطل هذه الرواية في الخمسين من عمره حافظ للقرآن الكريم.

الفار، النشناش: شابان يعملان تحت أمرته وتأثيره

الشيخ سالم: والد تفاحة شيخ في الستين من عمره فقير الحال

شيخ البلدية: وهو صديق القرواطي

صاحب المقهى: صاحب المقهى العمومية بالمدينة

المذيع، الوزير: يتحدثان عبر شاشة التلفزة

مراد، مصطفى: ولدا الحاج القرواطي

تفاحة: ابنة الشيخ سالم في العشرين من عمرها

خديجة: زوجة الحاج القرواطي

أصوات...

المشهد الأول:

مقهى شعبي متواضع في شارع كبير... الكراسي فارغة إلا بعض الزبائن بعضهم واقف عند الحاسوب يشرب قهوته... يقبل الحاج... لباسه أبيض وعمامته صفراء كبيرة وخيزرانه مزخرف... وقبل أن يجلس يسرع إليه نشناش.

المشهد الثاني:

كان القلق باديا على وجه الحاج وهو يذرع الحجرة في بيته القديم... تسمع طرقات على الباب.

المشهد الثالث:

في المقهى كان الحاج جالسا في أبهة وأمامه فنجان قهوة... يقصده فقير عاجز.

المشهد الرابع:

الحاج في بيته يشاهد التلفزة في قلق وأمامه الهاتف كأنما ينتظر مكالمة... يقوم من مكانه يفرك يديه يدور هنا وهناك في عصبية.يعود للجلوس يحل ربطة عنقه.

المشهد الخامس:

الحاج يذرع بيته في قلق كبير... بعد لحظات يدخل الفأر ونشناش فجأة.

المشهد السادس:

في البيت فوق الأريكة كان نشناش في ثيابه البيضاء يعبث بلحيته غير المتناسقة بعد لحظات يدخل الحاج من الحجرة المجاورة.

المشهد السابع:

في البيت كان الحاج ونشناش جالسين وعليهما صمت عميق حزين.

مسرحية الثيران والأسد:

الثور الأحمر: (للأسد) يا ملك الغابة اربض مكانك فإن كثرة الحركة تذهب بقوتك.

الأسد: (وقد توقف) وهل بقيت لي قوة تذهب، وأين الغابة التي أكون ملكها؟ لقد هلك الزرع والضرع.

الثور الأحمر: وما الحل؟

الأسد: (بخبث) عندي فكرة أرجو أن توافقني عليها.

الثور الأسود: وما هي؟

الأسد: إن لوني بين السواد والحمرة.

الثور الأحمر: صحيح

الأسد: فأنا منكما وأنتما مني لأني أشبهكما ولأنكما تشبهانني. أما الثور الأبيض فهو يخالفنا تماما.(14)

هذا المدخل للمشهد نلاحظ فيه تأثر واضح بحكاية "الأسد والثور" التي وردت في كتاب "كليلة ودمنة" بالباب الخامس "لعبد الله بن المقفع"(15).

والمسرحية تتضمن ثلاثة محاور درامية، المحور الأول يدور حول مكر الأسد وحيلته للإيقاع لثورين الأحمر والأسود ودفعهما إلى خيانة زميلهما الثور الأبيض مستخدما إغرائه بأن موته سيخيف عليهما أزمة القحط وقلة المأكل والمشرب.

وخطة الأسد هذه تبين صفة الغباء والغفلة التي اتصف بها كل من الثور الأحمر والأسود عندما أشار الأسد بخبث وخداع إلى أن لون شعره يميل بين السواد والحمرة وأنهما يشبهانه وينتميان إلى فصيلته، وكيف صدق الثوران هذه الخديعة واستسلاما إلى حيلة الأسد.

كما نرى من خلال هذا المقطع من المشهد أن المراد به ليس تنبيه الأطفال على هذه السلبية في التعامل والتصرف، بقدر ما هي سند لهم للتمييز بين الخير والشر وأن الشر يميل بالفرد إلى حد خيانة صاحبه وأهله، وبالتالي سيرفضون هذه الظاهرة السيئة وينبذون سلوك الخيانة والمكر ويحاولون الابتعاد عنه كي لا يقعون في شباكه.

ويظهر الأسد مرة أخرى في المشهد الثاني رابضا لكنه مستيقظ والجوع ينهش معدته ففكر في حيلة أخرى تمكنه من توفير الأكل، ويستمر في محاولاته الخداعية وهذه المرة مع الثور الأحمر، وقد استخدم المراوغة والاستهزاء.

الثور الأحمر: إن أمرك ليشغل بالي يا ملك الغابة.

الأسد: حتى أنتما بدأ العشب ينفذ عنكما، لو كنت وحدك لكفاك

الثور الأحمر: لاشك في ذلك

الأسد: أنت قنوع، أما الثور الأسود فإنه يحصد الحشيش بلسانه حصدا.

الثور الأحمر: صدقت لكأنما في فمه منجل.

الأسد: هل تصدقني؟

الثور الأحمر: كيف لا أصدق ملك الغابة. [16]

يظهر لنا في هذا المقطع من المسرحية أن الثور الاحمر يمثّل شخصية رئيسية ثانية مساهمة في استمرارية هذا العمل الدرامي، وقد أبرزها الكاتب بصفتها الأنانية الجشعة والمندفعة نحو تحقيقي غاياتها ورغباتها غير منتبهة للخطر الذي سيلحق بها، ولا بالنهاية التي ستحظى بها.

وهنا يظهر المحور الدرامي الثاني الذي يدور حول جشع وخداع الثور الأحمر للثور الأسود غير مبالي بمصلحته مع بني جنسه ولا متفطن لمكر الأسد وخداعه حتى يقع في فخ محكم يبيع فيه نفسه.

الأسد: إني لأحبك أكثر مما أحب الأسود، صدقني إني أحبك إنك تشبهني تماما.

الثور الأحمر: وأنا أيضا أحبك حبا جما، إني لأعتقد نفسي من فصيلتكم.

الأسد: دعني آكل الأسود فأطرد عني شبح الموت جوعا، وتتخلص من منافس يأكل معك كل شيء.

كما أشرنا من قبل ينهزم الثور الأحمر أمام الأسد ويخضع لفلسفته التي يجسدها هذا القول: "الغاية تبرر الوسيلة" "القوي يأكل الضعيف"، وينجح الأسد ويتمكن من افتراس الثور الأسود ليُفترس هو بعد ذلك.

وفي المشهد الختامي يتجلى المحور الدرامي الثالث الذي يدور حول غباء وغفلة الثور الأحمر الذي باع نفسه وأصدقاءه إرضاء لجشعه وأنانيته في استحواذه لكامل الأكل من جهة وبيعه لرفاقه غباء منه للأسد بحجة أنه يشبهه من جهة ثانية.

ويظهر الثور الأحمر في هذا المشهد واقفا متأملا في تلك الغابة القاحلة تحت شمس حارقة يندب حاله ويلعن الوضع الذي آلت إليه الغابة، ويستذكر الأصدقاء والخلان وكأنما مجنون يحدث نفسه.

الثور الأحمر: كل شيء في هذه الغابة مخيف، نفذ العشب وذهب الخلان والأصدقاء.

الأسد: وأنت لماذا تبقى؟

الثور الأحمر: ماذا تقصد؟

الأسد: ما دام كل شيء قد ذهب كما تزعم، فإني أرى أنه من الأصلح لك أن تغادر أنت أيضا.

الثور الأحمر: وإلى أين أذهب يا سيدي؟

الأسد: إلى بطني أيها المغفل، إنها رحلة ممتعة جدا

الثور الأحمر: (خائفا) ألم تجد طعاما في كل هذه الغابة؟

الأسد: لم يبق غيرك.

الثور الأحمر: (يصرخ) لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض.

لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض.

لقد أكلت يوم أكل الثور الأبيض .

وكأنما أراد الكاتب أن يبين للأطفال أن القوة تكمن في التعاون والاتحاد ومساندة الأخ لأخيه والصاحب لصاحبه، لا في التفرقة والتشتت، كما يقال" في الاتحاد قوة وفي التفرقة ضعف" وأن ما آل إليه الثور هو صنيعه الأول الذي حصده في الأخير وهنا يمكننا القول أن من حفر حفرة لأخيه وقع فيها.

إلا أن الكاتب أراد أن يختم مسرحيته بعدم استسلام الثور مباشرة للأسد وإنما أظهر لنا جرأة الثور في تحديه ومقاومته بكل ما لديه من قوة، راغبا في أن يموت ميتة الشرفاء لعله يمسح ذنب أخويه الثورين الأبيض والأسود.

الأسد: ما عليك إلا أن تستسلم.

الثور الأحمر: لقد قلت يوما أني أشبهك، وأن دماء الأسود تمشي في عروقي.

الأسد: (ضاحكا) صدقت الأسد أسد والثور ثور، استسلم ودعني ألتهمك.

أولا: الشخصيات:

الشخصية هي" العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول... فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث، وهي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير" (17) .

يكاد يجمع أغلبية الباحثين" على أنّ الشخصية في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي هي كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة ستطلع الأديب إلى رسمها فيجعل منها كائنا حيا، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في عمل الإبداع"(18).

ولقد اختلف النقاد والدارسون حول قيمة الشخصية ومكانتها في العمل المسرحي، فكان منهم من قدم الحبكة باعتبارها هي الأساس، وما الشخصية إلا عامل مساعد لإبراز هذه الحبكة، ومنهم – وهم الأكثرية الغالبة – من قدم الشخصية في القصة الدرامية وما الحبكة عنده إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات، يقول روجيلر يغلرد:" ... الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيدة قوتها وعنفوانها " (19).

ويمكن القول أنّ عز الدين جلاوجي قد ألقى الضوء على شخصيته الرئيسية في عمله المسرحي، وأفسح المجال لتداخل الشخصيات الثانوية حتى يكون تبادل الأدوار فيما بينها مشتركا. وقد حصرنا ثلاثة أنواع من الشخصيات المسرحية: بشرية، حيوانية وغير الحية. كما لمسنا عدم حشده للشخصيات حتى يوفر قدرا كبيرا من التركيز والانتباه.

ثانيا– اللغة:

اللغة على حد قول هيدجر: " هي التي تمنح الإثارة فيظهر الوجود، فيتجلى أو يغيب أو يحتجب" [20]. وبقدر ما يكون النص المسرحي ثريا يتفاعل معه قارئه، ومعنى ذلك وجوب الاهتمام باللغة وبكل نواحي الجمال. وأفضل لغة هي التي يفهمها الجمهور على خشبة المسرح كما ذكر عبد الرحمان كاكي:" أنا لا أكتب مسرحياتي للقراءة إنّي أصور بكلماتي مسرحياتي لتعرض على خشبة المسرح" [21].

وقد اهتم الأديب عز الدين جلاوجي بأربعة مستويات لغوية، وهي:

- المستوى الصوتي: وتجنب من خلاله الأصوات ذات الصعوبة النطقية أو المتنافرة.
- المستوى النحوي: تجنب الجمل الطويلة إلا للضرورة.
- المستوى المفرداتي والمعجمي: تجنب من خلاله الكلمات الغليظة وركز على سهولة اللغة والوصول إلى المعنى بأقل عدد ممكن من المفردات.

القراءة المفسرة للنص المسرحي:

هناك قراءات متعددة للنص المسرحي، قراءة المخرج المسرحي وقراءة الممثل للشخصية في إطار علاقاتها ودوافعها ومحيطها الدرامي، وبعدها قراءة الناقد المسرحي للعرض ثم القراءة المتجددة والمتعددة للجمهور في كل عرض.

فهذه القراءات مع تعددها تصبح ملكية عامة وتخرج بذلك عن مبدعها الأول، فهي مشاع بين الجميع، لأنّها تأخذ من الجميع بالقدر الذي يثريها ويجعلها تتجدد.

– **المخرج المسرحي** : وهو" باعث الحياة في النص المسرحي " [22] وتتأسس ماهيته على اختيار النص والإعداد للبدئ في التدريبات، واختبار طاقم المساعدين والمصممين وكذا التصور الإخراجي. ومن مهامه استخلاص الفكرة من كل عبارة بالتحليل وتوجيه صوت الممثل وحركته في اتجاه الفكرة المستخلصة من الحوار. فهذا التحليل يعد العمود الفقري في عالم المخرج المسرحي. إذا " فالموضوع يتمحور حول فكرة المؤلف الذي لم يستطع تحقيق شخصياته على الورق فيطلقها إلى حيث تستطيع العيش، أين تعيش إذا؟ في المسرح " [23].

– كل شيء على المسرح له دلالة تنتظم داخل الدلالة الكلية للعمل المسرحي بجميع مكوناته.

– الدلالات المصاحبة في المسرح تكون جزء من استجابة الجمهور وتنتج عن أعراف اجتماعية.

– الدارسة السيميولوجية للمسرح نبهت إلى أهمية "الدلالات المصاحبة" للحوار، وإلى النص الفرعي .

– تقصر السيميولوجية في المسرح أثر معطيات النص والغرض على الفنان أولاً ثم المتفرج بعد العرض شريطة أن تكون له خبرة محددة.

إن النظرية الحداثية في المسرح بكل فروعها (السيميولوجية والشكلية والأسطورية والنفسية البنيوية الأدبية والأيديولوجية البنيوية) تعول على المتلقي وعلاقته بالنص وصولاً إلى معنى النص سواء فشلت في ذلك أو نجحت، قصرت وسائلها عن ذلك أو وصلت إلى ما تبتغيه.

المسرح في الاتجاه السيميولوجي :

وفي سياحة عبر القراءات السيميولوجية وقفت متطلعاً فخلصت إلى أن السيميولوجيا تهتم بالبحث عن كيفية صناعة المتفرج المسرحي للمعنى اعتماداً على العلامات (الرموز والإشارات والدلالات).

الشكل المسرحي:

الشكل المسرحي : وسيلة للتعبير والحور، اتخذته الشرائح الاجتماعية المثقفة وسيلة للتعبير عن مطامعها، ويؤكد ذلك ما نصادفه عند الرواد المسرحيين من عناية بالغة بالجانب التعليمي في المسرح – وإن لم يهملوا الجانب الترفيهي – ومن اسراف في الحديث عن قيمته النفعية " (24) .

فكر الحركة في المسرح :

إنّ قيمة الكلمة ماثلة في التحرك نحو معناها،" والأفكار في المسرح تتضح بالأساليب الكلامية أو الحركية أو هما معا... فيما نسمع أو نرى أو فيما نحس... والأفكار تظهر بعد تمام عمليات الكلام أو الحركة سمعا أو رؤية، كما تظهر عن طريق الإحساس قبل وجود عمليات كلامية أو حركية مباشرة تخصها، بمعنى أنه توجد فكرة لدى الكاتب، أو للعله يحفظها في المسرحية أو في المقال أو في السيناريو أو في القصة أو اللوحة أو في المقطوعة الموسيقية..إلخ" (25) .

وفي الأخير يمكن القول أنّ مسرحيات عز الدين جلاوجي قامت على أهداف، أهمها الأهداف التربوية والأهداف الجمالية والفنية، فضلا عن استثمار البعد الثقافي والوجداني. وهذا تنوع في الأهداف والمقاصد نجده عنده في مسرحياته الموجهة للأطفال والكبار على السواء. يقول مارك توين" مسرح الطفل من أعظم إنجازات القرن العشرين... إنّه أقوى معلم للأخلاق"(26).

الهوامش

1- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "الحافظة السوداء"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008م، ص 4.

2- المرجع نفسه، ص 5.

3- Arlette Roth : Le Theatre Algerien, François Maspero, paris 1967,p :14.

4–MEHIEDDINE BACHTARZI: MEMOIRES, SNED, ALGERIE, 1968, P 19.

5- محمد بن أبي شنب: المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة الجزائر، عدد 55، يناير 1980م، ص 35.

6- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، ط1، 1973م، ص 218.

7- ابن منظور: لسان العرب، بيروت، مادة سرح.

8- نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن الموسيقي والدراما في تربية الطفل، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2001م، ص 97.

9- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978م، ص 22-23.

10- مجلة العلوم الإنسانية: ملتقى أدب الطفل، منشورات المركز الجامعي بسوق أهراس 2003م، ص 96.

11- عبد التواب يوسف: الطفل والمسرح مجلة الفيصل عدد 31، 1979م، ص 127.

12- حسن مرعي: المسرح المدرسي، دار ومكتبة الهلال، ط1 بيروت، 1993، ص15.

13- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص 200.

14- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "الحافظة السوداء"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008م، ص198.

15- انظر: كليلة ودمنة، ترجمة عبد الله بن المقفع، المركز العربي الحديث ، دت، القاهرة، ص60.

16- عز الدين جلاوجي: أربعون مسرحية للأطفال، مسرحية "الحافظة السوداء"، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2008م، ص199.

17- عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990م، ص 67.

18- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري" دراسة نقدية" دار هومة للطباعة، ط2000،1م، ص 157.

19- المرجع السابق، ص 158.

20- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دار الأفوار للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 1980م، ص24.

21- الطيب مناد: أثر المسرح الملحمي لأعمال عبد الرحمان كاكي، رسالة ماجستير مخطوطة جامعة وهران، ص83.

23- أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء، الاسكندرية ج1، ص 13.

24- المرجع نفسه، ص 35.

25- أبو الحسن عبد الحميد سلام: معمار النص المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب، ص 78.

26- محمد حسن إسماعيل: المرجع في أدب الأطفال، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2004م، ص 242.

آليات التّعبير الدراميّ في المسرح الشعريّ الجزائريّ المعاصر

أ.محمّد صغير/ أ.نورالدّين سعيداني
جامعة جيجل

إنّ نظرة عجلى على أدب المسرح الشّعريّ بالجزائر تبيّن انحسار هذا الفنّ؛ إذ أصبح الكاتب الذي يُخْلص للمسرح الشعريّ، ويكتب له بشكل واع نادرا أو كالنّادر؛ بسبب تغييب المسرح الشعريّ من حياتنا الثّقافية، وطغيان السّطحية، وضيق الأفق، وذلك بفعل فضاءات العولمة، وغلالات الأمّية الثّقافية، وهذه سِمة عمّت المسرح العربيّ الذي شهد "حركة جزرٍ في المدّ المسرحيّ من الثّمانينيات حتّى اليوم، وهو ما تبدأ معه حالات الجمود والانحسار في التّعبير عن الواقع عبر آليات التّعبير، وفي مقدّمتها المسرح الشعريّ"[1]

ولئن كانت البداية الحقيقية للمسرح الشعريّ العربيّ الحديث تعود إلى أحمد شوقي ومسرحياته السّبع،"التي أحدثت ضجّة كبرى في حينها، واعتُبرت فتحا كبيرا في المسرح"[2]، فإنّ الأدب الجزائريّ قد عرف أوّل مسرحيّة شعريّة سنة 1938 على يد الشّاعر محمّد العيد آل خليفة، حين كتب مسرحيّة بلال بن رباح، وثاني مسرحيّة شعريّة عرفها الأدب الجزائريّ، كانت سنة1941 بقلم البشير الإبراهيميّ، سمّاها "رواية الثلاثة"، ومرَّ بعدها ردحٌ من الزّمن، ليطلّ علينا محمّد الأخضر السائحيّ بمسرحياته: الرّاعي، وحكاية ثورة، وأنا الجزائر[3]، كما ألّف أحمد حمدي مسرحيتين شعريتين هما: أبوليوس سنة 1990،وديوان الدّاي سنة 2005.

ومادام الشّعر يتفاعل مع فنون التّعبير الأخرى، فإنّه، ولابدّ، يفيد من إمكاناتها؛ لذلك وجدنا من الشّعراء الجزائريّين مَن قام بمسرحةِ القصيدة، وإنتاج صورة درامية متوفّرة على العناصر البنائيّة للنصّ المسرحيّ.

وتهدف هذه الدّراسة إلى الوقوف عند نصّين دراميين معاصرين حقّقا التّزاوج بين المسرحيّ والشعريّ، أمّا النّص الأوّل فيتمثّل في "تغريبة جعفر الطّيار" ليوسف وغليسي، وأما العمل الثانيّ فيشمل مسرحيّة"أبوليوس" الشعرية لأحمد حمدي، وطموح هذه الدراسة لا يجاوز الإجابة عمّا يلي:

- كيف استغلّ الشّاعر الجزائري المعاصر تقانات الدراما في قصائده؟ وما مدى إلمامه بقواعد الفنّ الدراميّ الشعريّ؟ وهل نجح الشّاعر المسرحيّ في بناء الحبكة المسرحيّة المتماسكة والشخصيات الدرامية التي يمكن أن تثبت لاختبارات العرض المسرحيّ؟ وهل تخلصت المسرحيّة الشّعرية المعاصرة من الهيمنة الغنائية والمنبرية التي رافقت المسرح التّقليدي؟

بين القصيدة الدراميّة والمسرح الشّعري:

ارتبط الشّعر بالمسرح منذ التراجيديا اليونانية، وظلّ سمتها الغالبة، غير أنّ مصطلح المسرح الشعريّ -كما يقول الدكتور محمد عناني-"تعبير حديث، فالأصل في المسرح أن يُكتب شعرا، وتراثُ أوربا المسرحيّ تراث شعريّ، والقدماء يسمّون المسرح"المسرح الشّعري"، ولكنّ الحاجة نشأت إلى هذا التّعبير مع نشأة المسرح النثريّ في القرن التّاسع عشر"[4]، على أنّ النّقاد المعاصرين يفرّقون بين الشّعر المسرحيّ والمسرح الشعريّ، فالأوّل منهما شعر غنائيّ استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية، كالحدث والحوار والشّخصيات والقناع، وينسحب هذا المصطلح على مساحة واسعة من بعض الشّعر الغنائيّ بدءاً من معلّقة امرئ القيس إلى رائية عمر بن أبي ربيعة في "نُعم"، ومن ذلك القصائد القصصية التي انتشرت في الرّبع الأول من هذا القرن، ومنها "مقتل بزر جمهر"، و"نيرون" لخليل مطران، و"الريال المزيّف" للأخطل الصّغير، و"حفّار القبور" و"المومس العمياء" للسيّاب[5] وغيرها من القصائد الدراميّة التي قد يمكن إعدادها مسرحيّا.

وإذا كانت صلة الشّاعر العربيّ بتجربته في الأعمّ الأغلب صلة غنائية، فإنّ ذلك لا ينفي أن بذرة الدراما لم تكن في يوم ما بعيدة عنه، "فالقصيدة بوصفها استجابة للحظة من التوتّر الحسيّ والفكريّ تنطوي على عناصر الصراع والتصادم بين أهواء وأفكار وإرادات"[6] ، وهذا ما تحقق في كثير من النّصوص الشّعرية الجزائرية المعاصرة، مثل ما نجده في أعمال أبي القاسم خمار، والأخضر فلوس، وعمر البرناوي، وعزّ الدين ميهوبي وغيرهم، فمنهج الشّاعر في إحكام الصّلة بالتّجربة التي تشرّبها، والتعبير عنها هو ما يحدد دارمية التّجربة أو غنائيتها.

أما المسرح الشعريّ، فهو" النصّ المكتوب شعرا، وهو قابل للتّمثيل؛ لأن البناء الدراميّ يهيمن فيه على العناصر الغنائيّة، ويسيّرها لمصلحة التّمثيل"[7]، وبذلك فالشّعر المسرحيّ شعر أولا، ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعريّ فهو مسرح أولا وشعر ثانيا.

1. البناء الدراميّ في قصيدة "تغريبة جعفر الطّيار" ليوسف وغليسي:

أ- موضوع التغريبة:

لقد وقع الاختيار على هذه الدراما الشّعرية القصيرة، لتتمثّل بها الشّعر المسرحيّ؛ إذ ينحسر فيها الفعل الدراميّ والعلاقات المتشابكة التي تشكّل الصّراع لحساب الكلام والحوار، وقد استطاع ناظمها أن يتسلّح **بالتّراث** رمزًا وقيمًا، ويكشف عن حيويّة هذا الموروث، فوظّف محاورة جعفر بن أبي طالب للنجاشيّ وعمرو بن العاص، هذه المحاورة التي جبَه فيها جعفر خصمَه بالحجّة، وأقنع النّجاشيّ بصدق الدّعوة المحمّدية، والشّاعر هنا لا يؤرّخ لهذه الشّخصيات، ويجعلها ظواهر ثابتة تنتهي بانتهاء واقعها التاريخيّ، بل يكشف ما فيها من دلالات كثيرة قابلة للتجدّد، "فالمبدع المسرحيّ الذي يعي دور التّراث وعيا نقديا هو الذي يفجّر ما في هذا التّراث من دلالات إيحائية، ويكشف ما فيه من طاقات متفجّرة قادرة على التجدّد والاستمرار"[8]، ولعل ما يحدّد قيمة هذه المحاورة هو متطلّبات المرحلة السياسية التي عاشتها الجزائر بعد انتخابات1991 بكلّ ما تنطوي عليه من صدام إرادات بلغ حدّه الأقصى من التّوتر والعنف، فصار عصيًّا على لغة الجدل المتفتّح والحوار، لذلك أخذ الصّراع مداه بطريقة مدمّرة فاجعة جعلت الأبرياء يفرّون من المجازر وخطوط اللّهب والدّمار، كما لو أنّهم جعفر الطّيار وأصحابه من المسلمين الذين لاذوا بالنّجاشيّ، وكلٌّ هذا وجهٌ من وجوه دراما كبيرة هي الواقع الدّموي بالجزائر، حيث تدمّر الأفق والأرض والرّوح، ولم يعد بالأرض مستقرّ لساكن:

النّجاشي: من أنت يا هذا المسربل بالشّكوك؟/جعفر: أنا "جعفر الطّيار"، جئت مع

الرّياح على جناح الرّعب،/يا ملك الملوك.../النّجاشي" من أين جئت؟ وماذا تريد؟!

جعفر:إني أتيتك من بلاد النّار../من وطن الحديد!

شيّعت أحلامي وأحبابي..صباي../وكل ما ملك الفؤاد..وجئت كالطّير/المهاجر أبتغي وطنا جديدا![9]

من هذه الكوّة في **التّاريخ الإسلامي** اختار يوسف وغليسي زاوية النّظر إلى تجربته، مما فتح الإمكانات التّعبيرية أمامه، لأنّه اختار البؤرة الأكثر تفجّرا حيث تكمن المغالبة، ويكمن الصّراع لإثبات النّفس، وتكمن الدراما، ولئن كان توظيف البعد التاريخيّ والدينيّ بيّنا، فإنّ هذه الدراما الشّعرية أعلقُ **بالمسرح السياسيّ** الذي يتيح للمتلقي التّفكير فيما يطرح أمامه؛ لأنّ هذا المسرح انعكاس مرنٍ لآثار واقع سياسيّ مهترئ شهدته الجزائر في وقت ما، والمسرح السياسيّ مسرح تجيء فيه الإسقاطات السياسية بقدر ما يسقطه القارئ أو المتفرّج عليه من مفاهيم، لأنّ هدفه موارب غالبا[10]، فالبلاد -كما يقول وغليسي- بلادُ نارٍ، وبلاد جبهتين، والوطن وطن حديدٍ يعمره الليل، وما جعفر إلا حبّة من ألف سنبلة تحصدها مناجل الموت، غير أن القصيدة تحمل في أطوائها أملا في السّلم والحوار والمصالحة، يتشوّف إليه الشاعر على لسان جعفر ويراه حلما لذيذا في منامه، مما زاد القصيدة ثراء دراميا:

إني رأيت بموطـــن ملكين قامـــا بعد طول تنـــازع فتـــــــــــــــــــــــــــــــــحاورا

...واللاجئون رأيتـــهم يتنزّلــــــــــــــــــــون من الجبال..من المدائن..والقرى

ورأيت أسراب الحمام توافدت ورأيتُني بين الحمـــــــــــــــــــــائم طـــائرا[11]

وهذا ما يبيّن الهدف الأساس الذي كتبت من أجله المسرحية، وهو التوسّل بالتاريخ لإحداث قطيعة مع كلّ مظاهر السّلب في الواقع الجزائري المأسويّ، والبحث عن قيم إيجابية.

وعلى الرغم من استلهام التاريخ، فإن الشّاعر لم يقع في محظور الأداة الوظيفية للمؤرّخ، فعمرو بن العاص-مثلا- يحوِّر الحقيقة التاريخية، إذ يجعل نفسه من بلاد العرب والبربر، حين يقول:

إنّا أتينا من بلاد العرب والبربر ../جئنـاك في شأن الفتى جعفر (ص51)

ب- الإرشادات المسرحية:

يعطي فيها الشاعر المسرحي ملاحظات إخراجية، ومعلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي تساعد الإخراج المسرحي، فمن البداية يعلن الشاعر أن حواريته الشعرية المكونة من مشهدين لا تنزع إلى التّأريخ قائلا:"ليست هذه التغريبة مرثية لواحد من أهل البيت، وما خطر ببالي أن أعيد كتابة تاريخ الهجرة إلى الحبشة بالكلام الموزون المقفى، بل إن محاولتي لا تعدو أن تكون استدعاء للتراث للتعبير عن روح العصر"[12]

والقارئ لهذه الدراما الشعرية يلحظ تقصيرا في وصف الشخصيات(**جعفر والنّجاشي وابن العاص**) وصفا مستوعبا عدا بعض الإشارات التي نجدها على ألسنة الشخصيات من مثل:

من أنت يا هذا المسربل بالشكوك (ص42)، **يا ملك الملوك** (ص42)، **أنا ذو الجناح** (ص43)، **أيها الملك السّعيد** (ص44)، **أنا سيد الأحباش. . .أنا لا أساوم بالهدايا وبالجواري** (ص52)، **يا أعدل الحكام** (ص53) . .

ولئن لم يعتن الشاعر كثيرا بوصف الشخصيات داخليا وخارجيا فإننا نجد بعض الإرشادات المسرحية الخاصة بضبط حركات الشخصيات:

النجاشي وأساقفة يهتفون. (ص44)، **النجاشي (هامسا في أذن جعفر).** (ص45، **النجاشي(محجلا في ذهول حول جعفر)** . (ص50)، **فجأة يدخل عمرو بن العاص ومرافقه عبد الله بن أبي ربيعة بعد إذن الملك**(ص51).

جعفر والنجاشي يستسلمان للنوم ثم يسدل الستار. (ص54)، **جعفر يهب من نومه مذعورا.** (ص54).

لم يحدد الشاعر زمن الأحداث غير أننا نتعرف على **المكان** من خلال حوار الشخصيات:

جعفر: إني أتيتك من بلاد النار/من وطن الحديد. (ص42)./**النجاشي: نوّرت مملكة النجاشي المرصّع**

بالعدالة والسّعادة والهنا. (ص45)./**جعفر:** آه نعم. . **.أنا من بلاد الجبهتين.** .(ص48)./**عمرو: إنا أتينا من بلاد العرب والبربر.** .(ص51).

ت- التّعبير الدرامي في التّغريبة:

لقد قام بناء القصيدة الهيكلي على تعدّد التقنيات الفنية **كالرّمز والحوار والتّناص والسّرد** لتشكيل صورة فنيّة ذات علائق متعددة عن المأساة الجزائرية وآثارها، والقصيدة لم تتوغّل في مزالق التّجريب الضّائعة، فهي أدعى إلى الشّعر المسرحيّ، تزاوجت فيها الدرامية والغنائية، وهذا من ملامح التّحديث؛ إذ تُلغى المسافة بين الذاتيّ والموضوعيّ، ويزداد اطمئناننا إلى الأحكام السابقة عندما نلمُّ بما نظمه الشّعراء الجزائريّون من قصيدٍ عن المأساة، فنلفي معظم القصائد تكتفي بالوصف دون أن تتعرّض لعمق الحدث، وتتحرّى ما فيه من تفجّر، وغنى وجدانيّ وفكريّ.

أما عن **لغة الحوار في** "تغريبة جعفر الطّيار"، فهي لم تخضع لمستوى أدائيّ معيّن، فيها مستوى شحذ فيه المؤلّف موهبته الشّعرية، فنزع إلى الغنائية وهو الغالب، ومستوى تراوح بين الشّعر والنّثر، وقد اعتمد الشّاعر صورا فنية ذات إيحاءات رحيبة، تتطلّب قدرا من التأمّل الهادئ،كقول جعفر الطّيار:

(كاف وهاء ثمّ ياء ثم عين ثمّ صاد) /هذي الحروف أردتها/علَمًا يرفرف فوق أصقاع البلاد! (ص.50)

وفيها إشارة إلى سورة مريم "وقد ثبت أن جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه لما قرأ سورة "كهيعص" بحضرة النجاشي وعنده البطاركة والقساوسة بكى وبكوا معه حتى أخضبوا لحاهم"[13]

كما أن اللّغة نزعت إلى التّكثيف فجاء الحوار مشعًّا ضاجًّا بالدّلالة:

أنا حبّة من ألف سنبلة/يغالبها الفناء وفوقنا/صقران يقتتلان يا ملك الملوك/ويهويان على سنابل حقلنا!

لا غالب إلا الخراب ولا ضحيّة غيرنا! (ص46)

هكذا يمثّل المواطن البسيط وسط الصّراع الدمويّ بالجزائر في صورة رامزة، ومشهد سينمائيّ عميق المعنى والأثر في البناء الدراميّ، فالفعل الدراميّ كما يقول هوراس غريغوري "لا يمتدّ امتداد مسرحية تستغرق ساعتين أو ثلاثا، بل يضغط ويكثّف ويعمل طاقته عن طريق التّشبيه والإيقاع والقافية، وغير ذلك من معتمدات الفنّ الشعريّ"[14]

والشّاعر يطعّم تجربته بأشكال من **الاستعارات والإيماءات** إلى أعمال أخرى بصلة من التّفاعل، ويتجلّى ذلك في الكثير من إحالاته إلى المثل والموروث الدّيني والشعبيّ والشّعر القديم، فمن الصور الفنية: **الليل عمّر موطني**،، **الهذر الملبّد بالسّواد**، **حلم يهدهدني قليلا ثم يفتح مقلتيّ على السّهاد**، **تبًّا لمن زرع الرّياح وما جنى إلا العواصف والمحن**، ومن الإحالات قوله على لسان جعفر الطّيار:

استأصلوا حلمي وذاكرتي بتهمة أنني/ما كنت في عير الخنا/أو في نفير الخائنين (ص48،49)

إشارة إلى المثل العربي القديم:"لا في العير ولا في النّفير" أي ليس في خير ولا في شرّ، كما في قوله:"**حلم ودونه-سيدي-خرط القتاد**"(ص57) إحالة على المثل القائل:"ومن دون ذلك خرط القتاد، وهو مثل يضرب للأمر الشديد الشاق، ونجد الشّاعر يستدعي شخصية المسيح، كما يستدعي الشّعراء الصعاليك في قوله:

ملكين يروى أن هذا قدّتأبط شــــرّة لكنّ ذاك"تشنفرا"(ص55)

حقّق المؤلف تدفّق اللّغة، وهذا ما جعله يسقط أحيانا في فخّ الغنائية وتطويل الحوار، فبدلا من أن نسمع حوار شخصيات نتفاجأ بشاعر يتحدث، إذ "بقدر ما تبتعد اللغة الدرامية عن اللّغة المكتوبة تحقق تلقائيتها المطلوبة وحيويتها"[15] ومن ذلك قول شخصية جعفر:

اللّيل عمر موطني/والبرد لفّ جوانحي/وأنا هنالك في الضّحى/متشبث بالنور..بالشّمس المصادر دفؤها/بالدّفء في وطني المكبّل بالجليد/(الروم روم) والرّفاق تشتتوا/وتنكروا لتجدد العهد السّماوي التليد...(ص43)إلى أن يقول:

لفظتني الأحلام في فجّ بعيد../وتقيأتني الأرض إذ شربت دمي...(ص.44)إلخ

والحقّ أن القصيدة حقّقت وجها دراميا لا تخطئه العين عن طريق الحوار، خاصّة حينما يتخفّف من عبء الغنائية.

لقد قامت **حبكة المسرحية** على مشهدين متجاورين، واعتمدت التّماسك الداخليّ الذي جمع المشهدين، وأمّا **الصّراع**، فقد قام على تعارض إرادات الشّخصيات ورغباتها، بين إرادتي جعفر وعمرو بن العاص، وقد اعتمد الكاتب في تفجير الصّراع على رؤية تاريخية

درامية مرتبطة بالعصر معبّرا عنه في مرآة التّاريخ، وقد تحقق الصّراع بين الدّاخل والخارج، بين الحلم والواقع في نفسية جعفر الطّيار، خذ مثلا استعماله لتقنية **المونولوج** تعبيرا عن روح جعفر الحائرة:

جعفر في نفسه:حالي أنا؟/أحوالهم؟/أحوالنا؟/ونظام حكم بلادنا؟ (ص45)

وعلى الرغم من تعدّد الأصوات فإننا لا نكاد نجد تصعيدا في بناء الحدث الدراميّ ومحور الصّراع، ربما لاقتصار الدراما الشعرية على مشهدين مختزلين، وبذلك لم تنهض القصيدة بكثافة الحركة الدرامية، وإكمال زواياها وظلالها للوصول إلى أكبر تأثير ممكن، ولعلّ ما يشدّنا في هذه القصيدة الدرامية، ليس مجرّد تعرّفنا على فكرتها النهائية، بل متابعتنا للعملية التي تمّ الوصول للفكرة بواسطتها.

نجد أنّ الشّعر صار طيّعا في يد الشّاعر، يبدع به أوصافا ثرية، وعبارات على قدر من المرونة في الحوار، ذلك لأنّ الشّاعر استخدم في الغالب **التّفعيلة**، بوصفها تلوينا نغميا بديلا عن وحدة البيت، "فالشّعر القائم على التفعيلة يحمل طاقات فنية قادرة على أن تمكّنه من أداء رسالته الفنية في الحوار المسرحي"(16)، وقد تأسّست القصيدة على بحر الكامل، واستغلّ الشّاعر زحاف الإضمار لكسر إيقاع متفاعلن، حتّى ينسجم مع الحوار، كما نجد الشّاعر يعمد إلى الإفادة من الصياغة الشعرية الكلاسيكية كمساعد على التجويد في الأداء.

وهكذا استطاع يوسف وغليسي أن يشدّ على لحمة الشعر والمسرح والمادة التّاريخية معًا، ويسير بهم في علاقة تفاعل وانسجام.

2- البناء الدراميّ في مسرحيّة أبوليوس لأحمد حمدي:

أ- المتن الحكائيّ لمسرحية أبوليوس:

اختار أحمد حمدي لمسرحيته شكل اللّوحات، فتألّفت مسرحيته من 13 لوحة، تابع فيها شخصية أبوليوس، مركّزاً على الأحداث التّالية*:

اللّوحة (1): الكورس وأبوليوس والكاهن، وحوار حول العدل والطّغيان والفوارق بين البشر.

اللّوحة (2): أبوليوس في مخفر الشّرطة، متّهم بالشّغب، وهو يرفض الاتّهام، فالأرض أرضه، إنه بربريّ في بلاده.

اللّوحة (3): قلق والديه عليه، وخبر من عبد أنّه في السجن، فيطمئنه الأب أنّه تحت الحراسة، لكنّ الأمّ تظلّ قلقة؛ فللأمر بُعدُه السياسيّ، لأنّ أبوليوس من جماعة عُصاة أثينا. يلتفت الأب إلى تجارته واستقبال التجار، بينما الكورس يدعو لانتفاضة الشّباب في الشّوارع.

اللّوحة (4): يدخل الأب إلى مخفر الشّرطة، ويدفع لكبير الشّرطة نقوداً لإطلاق سراح ابنه، على أن يغادر إلى أويا للدّراسة، وعند خروجه تأتي أخبار مناهضة للحكم والمطالبة بعودة أبوليوس، وتخفيف الضّرائب والقمع.. فيُطْلَبُ من أبوليوس تهدئة المتظاهرين، ولا يفعل، وعندما يبدأ القتل يقرر مخاطبتهم، ويحذّر الرّومان من القمع.

اللّوحة (5): أبوليوس يخطب في الجماهير لمناهضة روما، ويقنعهم بتشكيل وفد من فئات الشّعب لمفاوضة المحتلّين عن القمع، ثم عن الغلاء وارتفاع الضّرائب.

اللّوحة (6): لا يستمع القنصل للوفد، بل يأمر بنفي أبوليوس وسجن بقيّة الوفد، ثم تقوم الحرب بين الفرس والرّومان.

اللّوحة (7): أبوليوس في بيته مع الشّرطي قبل نفيه، وتعليقات من الأب والأمّ وأبوليوس.

اللّوحة (8): القافلة إلى أويا مع المنفيين.

اللّوحة (9): في مكتبة أويا ولقاء مع الأميرة بودنتيلا، التي تعُدُّه ضيفاً في قصرها، وتخبره أنّها والدة بونتيانوس الذي تعلّم معه في أثينا وروما.

اللّوحة (10): تتفاقم المؤامرات على أبوليوس خلال السّتة الأولى من إقامته في أويا، فيقترح بونتيانوس عليه أن يتزوّج أمّه ليحميه قانون البلاد، فيفعل، وروحه حزينة.

اللّوحة (11): لا يعقد قرانه على بودنتيلا، ولكنّه يُقدّم للمحاكمة، ويعطي فرصة للكلام فتؤثر السّفسطة، ويُتّهم بالسّحر، ويقرّر رئيس المحكمة نفيه من أويا، بينما تخرج مظاهرة هائجة مائجة معه.

اللّوحة (12): يرميه الحارسان في طريق متاهة خارج المدينة، ثم يلتقطه المسافرون، ويخبرونه بهياج الشعب، ويهتدي إلى قرطاجة أمّا الأميرة فترحل إلى هناك، ووراءها القنصل.

اللّوحة (13): يحكم صديقه «سترابو» قرطاجة، ويكرمه مع الأميرة ويحتفلون بإقامة تمثال له، ثم يخطب فيهم عن الشاعر "فيلمون" الذي مات وهو يدعوهم لإزاحة الستار عن النّصب والذّكريات التي لا تموت.

ب- الإرشادات المسرحيّة الممهدة للعرض:

يقول الشّاعر في الاستهلال الخاصّ بالمسرحية، مبيّنا إرشاداته إلى المخرج والقارئ معا:" إنّ الغاية من هذا النص قد تكون محلا للتّساؤل. . .إنّ النصّ الإبداعيّ المستند والمستمدّ من الوقائع التّاريخية الماضية، والموغلة في القدم، ليس مِثل النصّ الإبداعيّ المستند إلى وقائع الزّمن الحاضر، لكنّ هذا الاختلاف لا يعتبر شيئا على مستوى الخطاب الإيديولوجي للنصّ...إن النصّ الإبداعيّ ليس نصّا تاريخيا، ولا هو سرد ساذج للوقائع التّاريخية الجامدة. إنّه قراءة جديدة لواقع لا يعير أيّ اهتمام للتّسلسل الميكانيكيّ للأحداث السّابقة في سياق النّص الجديد."[17]

ويصرّح ببعض الإرشادات المسرحية، فلا يمكن أن نتصوّر المسرحيّة دون أن نعرف الحيّز الزّماني الذي يتحدد بـــــالعقد الرّابع والخامس والسّادس من القرن الثانيّ الميلاديّ، ويمكن أن نورد نتفا من هذه الإرشادات بالاعتماد على نص أبوليوس** فيما يلي:

وضعية الممثّلين المكانية (الحيز المكانيّ)	ساحة عامة في مدينة مداوروش الرومانية تحفها الأقواس والأعمدة التي تشتهر بها الهندسة الرومانية (ص256) دار القنصل ليانوس ذات طراز روماني فخم (ص295) مكتبة أويا طرابلس (ص317.) . . . .
الوضعية الفيزيولوجية	السكان يرتدون لباسا رومانيا ولكن أحيانا يمر أناس مسرعون يرتدون البرنوس أو القشابية(ص256) أبوليوس رجل كامل القوام حازم في صوته واضح في عباراته يرتدي قشابية عادية (ص255) يدخل الأب في لباس ضابط روماني (ص277)

الوضعية النفسية	يدخل الأب مهموما (ص307)يقف الجميع إجلالا واحتراما (ص317) . . .

كما اهتمّ بالموسيقى والإضاءة:موسيقى حزينة ترافق انطفاء الأضواء. (ص.303) ، موسيقى زواج. (ص.334) ، تختفي الأمّ والأب في عتمة شديدة. (ص.309)، تنطفئ الأضواء ويسدل الستّار (ص.294).

ولم يسلَم نصّ "أبوليوس" من التّشكيلات السّينيمائية التي استغلها أحمد حمدي لخلق جو المتعة الدرامية، وتحقيق الفرجة على حساب السّكونية والثّبات الذي اتُهِم به المسرح الشعريّ. وهذه التّنويعات استفاد منها كثيرا للتّعبير عن الصّراعات الدّاخلية والخارجية، منها مثلا: الأمّ تحدّث نفسها في حالة عصبيّة، تمشي وتجيء.(ص. 304)يدخل شرطيّ مذعورا، يقاطع أبوليوس، وهو يلهث. (ص.283)،"تلتفّ فرقة الشّرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرّعب، ويقيّدونه بالسّلاسل (ص.257).

ت_ كسر الإيهام تكسير الجدار الرابع:

تقنية وفدت إلينا من المسرح البريختي، وهذه الرؤية تقوم على إسقاط الحاجز الوهمي بين المتفرج واللعبة المسرحية، وهو ما يجعله عنصرا فعالا في الحدث المسرحي، فيصبح المسرح بذلك نشاطا اجتماعيا، يجمع الممثلين بالجمهور ليتناقشوا حول مشاغلهم المشتركة، وليتعاون الجميع في فهمها ومحاولة تغيير الواقع والبحث عن البديل. وقد عمل بريخت على تحرير التاريخ من الاغتراب بفصل المشاهد عن التاريخ عن طريق تنمية الوعي لدى المشاهد بالمشكلة المعروضة أمامه وحثه على التفكير فيها واتخاذ موقف عقلي منها[18] ، فلا يمكن لنا معرفة الأشياء إلا إذا غربناها وعزلناها، حتى يتسنى لنا الحكم والإدراك، فالمسرح ساحة محكمة[19] .

وقد عمد أحمد حمدي من البداية إلى هذه التقنية حين يخرج أبوليوس قبل أن يرفع الستار، ليقول للجمهور: "لقد جئتم إل المسرح وأنا أشعر بالثقة في هذا...لو كان تمثيلا تقليديا لضحكتم فإن كان مشيا على الأقدام لارتعدتم خشية أن يسقط الماشي، ولو كان ممثلا هزليا لحييتموه بالتصفيق، أما إن كان فيلسوفا لتعلمتم منه شيئا" [20] ، وهو بذلك يحاول الكاتب إلغاء المساحة الفاصلة بين الصالة والخشبة من أجل كسر الإيهام، معارضة لمفاهيم المسرح الأرسطي المعتمدة على الإيهام و التخدير، وخاصّة عنصر التطهير المولّد لحالة مصالحة وتماهٍ بين الفرد والبطل، و بين الفرد و نفسه وبين الفرد والمجتمـــــــــــــع والواقع.
عمل بريخت إذن على كسر هذه المصالحة الوهمية و الآنية في سبيل خلق دور أكثر إيجابية للمتفرّج المتلقّي .(المتفرّج الواعي المنخرط المتمرّد الثائر ...)، من ذلك كسر الإيهام المسرحي، وتجنب سقوط المشاهد في التماهي مع الأحداث، فالمتعة المنشودة في المسرح الملحمي هي المتعة التعليمية والذهنيّة، وهي متعة غير آنية أي يمتدّ مفعولها إلى خارج العرض ، تتمثل في متعة طرح السؤال، و المحاكمة العقلية المستمرّة ، ومسرحية أبوليوس تطرح علاقة المثقف بالسلطة، وقد تطلبت رؤية إخراجية خاصة تقوم على كسر الإيهام من أجل التغريب، تمَّ فيها حثّ الممثل على الحفاظ على مسافة بينه وبين الشخصية، حتى يبقي الجمهور متيقظا ليبدي ردود أفعال، وهو واع بأنّ ما يقدم هو مجرد تمثيل.

ث- استلهام التاريخ:

إن التراجيديا الشّعرية العربية كانت تعبيرا حادّا عن الهويّة في بدايات تكوينها، أو بشكل أدق في فترة الصّراع التي تسبق البحث عن الذّات تأكيدها"[21] ، لذلك استلهم الشّعراء الدراميّون مادتهم من التّاريخ، بقدر ما يتيح لهم تفسير الأحداث والشّخصيات، ويعين على فهمها "وعلى أيّة حال فالاتّجاه التاريخيّ في حدّ ذاته يُحيلنا على تقييم نظرتنا إلى تراثنا تقويما جيّدا؛ لأنّ الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعي به"[22] .

وقد اقتحم أحمد حمدي التّاريخ الجزائري البعيد، يستلهم ما فيه من كرائم المعاني الإنسانية، محاولا أن تتعرّف الجماعة على نفسها فيه، وهذا ما جعل الدكتور الطّاهر بن عيشة يقول مقدّما للمسرحية بأنّ قضية المسرحية:" «هي كشف الغبار التاريخيّ عن نضال شعبنا ضدّ الاستعمار الروماني، الذي خيّم ظلامه على أرضنا، مدّة تزيد عن الثمانية قرون، ظلّ شعبنا خلالها يقاوم بجميع طبقاته، ويسعى إلى التحرّر والانعتاق من الظّلم والعبودية، وأثناء هذا النّضال المرير، برزت عدّة بطولات شعبيّة، ظلت تضحيتُها معالمَ مجد وشرف للقوافل المتتابعة، للجهاد والحرية الرّافضة للذلّ والاستعباد، ومن أبرز هذه البطولات، وهي كثيرة لا تحصى، بطولة «أبوليوس» النوميدي المداوروشيّ الذي اتّخذ منه حمدي، بطلاً رئيساً لمسرحيته الشّعرية هذه. وشخصية هذا البطل تتضمّن عدّة مناقب، تستحقّ البقاء والخلود»[23] .

أبوليوس أو أبولاي (Apuleius, Apulée) الأمازيغي، ولد في أوائل القرن الثاني حوالي 125م وتوفيّ حوالي170م إبّان الامتداد المسيحيّ. و كان يعترف بثقافته الإفريقية و هويّته الأمازيغية، إذ كان يقول:"لم يتملّكني في يوم من الأيام أيّ نوع من الشّعور بالخجل من هويتي ومن وطني"[24]

فأحمد حمدي يقف خلف التاريخ؛ ليخرج بعض الحقائق الكليّة التي تصدُق على كلّ واقع مشابه، ولعلّ الموضوعات التّاريخية أنسب للمسرح الشعريّ من الموضوعات المعاصرة، ولو عدنا إلى تاريخ المسرح الأوروبيّ لوجدنا أنه لم يتخلّ عن الشّعر، الذي لازمه منذ نشأته، إلا عندما ظهرت الدراما البورجوازية الحديثة في أواسط القرن الثّامن عشر. فقد أدارت الدراما الحديثة ظهرها للشّعر عندما استعاضت عن التاريخ بأحداث الواقع الملموس، وعن الملوك والأبطال والشّخصيات الأسطورية بأبناء الطبقة البرجوازية الصّاعدة[25].

ج- الشخصيات:

وظّف أحمد حمدي شخصيات تاريخية مهيّأة مكتملة لفترة محدّدة من حيث الحدث الواحد والزّمن الواحد، فأبوليوس الشّخصية الرّئيسية قوّة ذاتية، وقدرة على الإيمان بحتمية الانتصار، بفعل العمل التحريضيّ الذي يقوم به تجاه المجموعة، يتحوّل من بطل فردي إلى نسيج اجتماعيّ، وفكرة للنّضال ضدّ الظّلم والاستغلال، إنّه كلّ فرد مثقّف يحسّ بالظّلم والاضطهاد فيثور ضدّه، وقد اعتنى الكاتب بوصف الشّخصيات وصفا خارجيا، وضبط حركتها، ووصف لباسها (الأب، الأم، ليانوس، القنصل الروماني، بودنتيلا، كبير الشرطة، رئيس المحكمة. . .) ويمكن القول إنّ الشّخصيات تنقسم إلى: شخصيات مؤيدة لأبوليوس (بودنتيلا الأم العبد أبناء مادورا) وشخصيات معارضة له (الأب الكاهن ليانوس. . .) كما اعتمد أساليب التشخيص[26]

التّشخيص بالفعل: من خلال ماتقوم به الشخصيات من أفعال:"تلتفّ فرقة الشّرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرعب ويقيدونه بالسلاسل (ص257) ، "يدخل أبوليوس مقيّدا، ووراءه الشرطيّ"(ص282) .

التشخيص بالمظهر:"أبوليوس رجل كامل القوام، حازم في موقفه، جهوري في صوته، واضح في عباراته، يتكلّم باعتداد وصرامة، يرتدي قشابية عادية"(ص255) .

التشخيص بالفكر:عن طريق ما يبدي من أفكار، وأهمّ ما يظهر منه أنه مثقّف ثائر معتدٌّ بنفسه، شديد السّخرية، لايريد أن يبقى شعبه في الظّلام:

أبوليوس:"ويا أيها الشّعب المجيد/إنّ اندفاعا في الظّلام/ أمرٌ خطير/مثل السّفينة في صباح عاصف

إن أبحرت نحو المحيط/فإنّ عودتها انتظار في انتظار. (ص289).

أو قوله:**يا صاحبي/لن أرضى في أرضي انهزاما/ولا يتامى/غير أن الظّلم قام (ص291) .**

وقوله:**معذرة سيّدتي/قد كنت في حضرة سقراط وأفلاطون (ص317)** الذي يبين شغفه بالفلسفة.

التشخيص بالرأي: نكتشف الشّخصية عن طريق ما تقوله عنها الشّخصيات الأخرى.وكمثال على ذلك الصورة التي نقلتها لنا الأم عن ابنها:

الأم:أخشى أن يحدث الشرّ/أبوليوس عنيد/لا يبالي بالحديد/يتحدى الحاكم الظالم/

والطغيان والشرّ/وأقزام الوجود (ص305) .

كما هنالك التشخيص عن طريق **المونولوج،** غير أن الشّاعر لم تكن له القدرة على رسم الشّخوص بدقة، والكشف عن مكنوناتها النفسية حتّى من خلال المونولوج ، أضف إلى ذلك أن بعض الشّخصيات بدت غير مقنعة.

ح- اللّغة والحوار:

إن الدراما الشّعرية مكتوبة لكي تُمثّل، لذا تصبح دراسة الأسلوب أو اللّغة مهمّة صعبة، فكأنّما نحن نعلّق على قصيدة أو رواية، "والمتفرّج في المسرح غير القارئ في الكتاب، وإذا كانت اللّغة في القصيدة الغنائية غايةً في ذاتها، فإنّها في المسرحية الشّعرية وسيلة لغاية أخرى؛ أي إنّها لغة تتناسب والشّخصيات التي تتكلّمها، وأنها لغة مسرح للفرجة قبل كلّ شيء آخر"[27].

ومادام المسرح أشمل من الشّعر، فإنّ عالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة، "والشّعر في المسرحية الجيّدة ليس هدفا ولا غاية، بل وسيلة للتّعبير عمّا يجول في أعماق الشّخصيات، وهو يتلوّن بلونها، يشتدّ حين تشتدّ، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح، وفي الحزن، وفي الهدوء والتوثّب والصّراع"[28].

لقد أفلح أحمد حمدي بدرجة متفاوتة في إيجاد الأداة اللازمة لقيام المسرح الشعريّ، فجاء الحوار بلغة سهلة هيّنة، مطواعة، قريب جدا من اللّغة النّثرية بل لغة الحياة اليومية ، لغة حاملة لمضمونات الحياة، بعيدا عن التّنميق والزخرفة والكلمات الحوشيّة، والاستعارات البعيدة ، جنح من خلالها إلى ما يشبه لغة الحديث اليوميّ في مزيج من المشاهد التّسجيلية، ولعلّ مردّ هذا إلى أنّ اللّغة في المسرحية الشّعرية "لغة مرصودة لأنّ الشّخصيات التي تتبادل الحوار ليست وحدها، فهناك الجمهور الذي يتابعها، فلا بدّ من التّلقائية"[29] .

كما أنّ اللّغة الشّعرية، حسب رأي رجاء النقاش، لابدّ لها أن تقترب من النّثر في الأجزاء التي تحتاج إلى مادّة نثرية مثل نقل خبر أو إذاعة منشور أو الاتّفاق على شيء ماديّ[30] .

لذلك جعل أحمد حمدي عبارات المتحدّثين قصيرة في الغالب، ولم يحتفل بالصور المجازية؛ لأنّ الشّعر الدراميّ يعمّق الموقف ولا يعطّله. خذ مثلا قوله:

الشرطي:من أنت؟..إلى ماذا تدعو؟/أبوليوس:أنا ابن هذي الأرض والسماء/الشرطي يحدث صديقه: صيدنا هذا اليوم يا يوليوس سمين/يتجه إلى أبوليوس:إذن ستعود إلى الأرض يا ابن الذين ولن تتطلع بعدئذ للسماء./أجب دون لف ولا دوران(ص262) .

ثم لاحظ قوله:

كبير الشرطة:لا أريد ابتداء من اليوم أي قلاقل وأي اضطراب/ولولا أبوك ورتبته السامية وصداقتنا الدائمة لاتخذنا مواقف أخرى/إزاءك والإضراب الرعاعي/فلتخرج الآن تخطب فيهم/وتنصحهم بالرجوع إلى دورهم والعمل/ أبوليوس:ليس لي أي أمر عليهم/وأعرف أن تظاهرهم جاء ردا على القمع والاضطهاد/والضرائب والضرب(ص280).

هذه مجرد أمثلة اجتزأنا بها فالمسرحية في أغلبها مكتوبة بلغة الحديث اليومي ،فكثيراً ما يسف الشعر في مسرحية أحمد حمدي إلى مستوى النثر المهلهل وتصبح علاقته بالشعر الدرامي مجرد علاقة خارجية متمثلة في الوزن. وفي هذه الحالة يؤدي الشعر في المسرحية دوراً سلبياً لأنه يخلخل الفعل الدرامي ويضعف قدرته على التأثير والإيحاء، فالدراما الشعرية إبداع نوعي له أسلوبه في

استعمال اللغة ، على الرغم من أن الشّاعر يؤكد في مقدمته:"أن عقدة اللغة المسرحية التي يتبجح بها بعضهم ودعواهم إلى ضرورة الكتابة بلغة الشارع ولو في موضوع تاريخي استجداء سخيف للجمهور، وعمل ديماغوجي لا علاقة له بالفن والثقافة"[31].

يعتبر الحوار جزءا في العمل الدرامي، حيث يعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف بواسطته عن الأحداث الجارية والمقلبة في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها، لكننا لم نظفر في تضاعيف مسرحية أبوليوس بحوار مؤثر حريص على القيم الجمالية والتكثيف الشديد، فلغة الدراما الشعريّة كما يرى محمود أمين العالم "ليست هي لغة محادثاتنا العادية، وإنّما هي لغة مركّزة تقترب من لغة الشّعر من حيث الانتقاء والتّركيز الموسيقيّ، ومهمّتها الأساسية لا تقديم المعلومات، بل دفع الحركة المسرحية من خلال شخصياتها، ونقل التّجربة إلى القارئ أو المشاهد نقلا فنيّا، لا ذيول فيه ولا إضافات"[32] .

كما نجد الشاعر ينطق شخصياته وهم من القرن الثاني الميلادي بما يقتبسه من القرآن الكريم(وساوس الخناس(ص259) ، خذوه وغلوه بالسوط علموه(ص260) ، يا كاهن الظلام الله خلق الإنسان، وعلّم اللسان النّطق والبيان(ص261) ، دعيهم في غيّهم يعمهون(ص331) .

ونحن نغمط الشاعر حقه إذا أغفلنا موضعان استدرجته فيهما الغنائية ، واستغرقه إسهاب شعريّ ، وتلك غواية يقع في إغرائها كثير من الشّعراء المسرحيّين حيث" تتحوّل مقاطع المسرحية الشّعرية من حوار دراميّ بين الشّخوص إلى قصائد عديدة، ويتحوّل الفعل الدراميّ إلى غنائية تامّة"[33] .ونمثل لذلك بالمقاطع التالية:

أبوليوس (في حوار داخلي):أيها الحرف/ أيتها الكلمات التي لاتجيء/ابعثي قدرا قمرا /ووصايا نبي/وتعالي معي/نرسم الزمن المستحيل/وأشجاره الوارفة/ونغنّي لمرحلة واعدة(ص327)

يعقب الكورس:زمن زمن زمن/وبقايا من الزمن /تتمطى واهنة/في ليل شجن/ولصوص التاريخ الهارب/يحتفلون بموت الوطن/وشعوب مفعمة بالحب/وغارقة في ماء أسن/يا من يتحدى/يرفع أزهارا في وجه الفتن/ويعيد الأرض/إلى عربات الزمن (ص328)

كما نجد كثيرا من نَفَس الغنائية في قوله:

سلامٌ علَى الدّنيا ســـــــــــــلامٌ على الرّبى   سلامٌ على الأزهار والماءِ والنّهـــــــــــــــــــــــــــــــــر

لَكَمْ كنتُ مُشتاقا إليكم في قُربكُم   فكيفَ يكونُ الصَّبر بعدَ الّذِي يجرِي؟

ولم أكُ يومًا أرقـــــــــــــــــــــبُ السّـــــاعة التي   أفارقُ أرضًا مِن دِمَائي ومِن شِعْـــــــــــــــــــرِي

أنَا الآنَ لا أدرِي أنَـــــا مَـــــــــــــــــــــــــــــن أنَا   أصفصافة الأحزانِ أم لوعَة الهَجْـــــــــــــــــــرِ

حزينٌ وقدْ صارتْ جراحِي كثيرةٌ   ولكنَّ جرحَ النَّفي أقْوَى مِنَ الجَـــــــــــــــمْرِ

بلادِي التي صُغْتُ منْهَا طفولتي   وأحلامي السّكرى وفاتحة العُـــــــــــــــــــــمُرِ (ص316)

لقد تجمعت أشكال ثلاثة في إبراز دور الحوار، وهي: الألفاظ (الكلام) والحركات، وحتى الصمت الذي ينبع من الذات المتدمّرة المتمرّدة :" بعد صمت قصير(ص258)، صمت ثم يستأنف (ص283) .

خ- المونولوج:

ينزع من خلاله إلى إعطاء الأفكار الداخلية والتمثّلات غير المباشرة التي يودّ التعبير عنها، والإفصاح عبر اللّغة عمّا تحدثه الهواجس الدّاخلية في تقرير مصير الشخصية، تعبّر فيه شخصية واحدة عن حركة وعيها الدّاخليّ في حضور متلقٍّ واحد أو متعدّد، حقيقيّ أو وهميّ صامت غير مشارك في الإجابة[34] .وقد استعارت المسرحيّة الشعريّة المعاصرة المونولوج من الرّواية متأثّرة بتيّار الوعي لوليم جيمس لكسر الرتابة، فهو يعبّر عن أصوات الجماعة وإن كان بلسان واحد، فأحيانا تطول النّجوى الذّاتية، ولكنّه ليس بالطّول الغنائيّ الذي عيبَ على شوقي، لبُعده عن الموقف، فالعبرة ليست بالطّول أو بالقصر، وإنّما بالحركة الدّاخلية للحوار، وقد لجأت مسرحية أبوليوس إلى المونولوج على لسان أبوليوس وعلى لسان أمه :

الأم: يا شبابًا في دهاليز السّجون/يا رجالا هائمين/يا نساءً ثاكلات/يا بلادي/يا جراحي الدّامية

أصبح الخوف إلهًا مستبدًا/يحبس الأنفاس يمتدّ رماحا/فوق هامات البشر. . ./. . ./لم يعد فينا أصيل/إن بقينا هكذا وقتا طويلا/دون ثأر /دون تحطيم القيود(ص274) .

د- الكورس:

لجأ الشاعر إلى الكورس لتنويع الحوار ضدّ تكميم الأفواه، ويتلخص دور الجوقة في التراجيديا في توضيح الأحداث، والتّعليق عليها، بما يرتبط بالموقف الدراميّ وتكون أناشيدها مكمّلة للمشاهد التمثيلية، وقد تقوم بأداء دور ممثل، بمعنى أن تشترك في الحوار، ويكون حديثها وإنشادها جزءا من موضوع المسرحية دون أن تشترك في الصراع الدّائر بين الشّخصيات[35] ، فهي ليست صانعة للأحداث بل مجرد مُشاهدة لها.

الكورس:الله يا الله/الظلم ما أقساه/والعدل ما أبعده/في هذه الحياه(ص261)

والكورس غالبا ما يتوجّه إلى الأمة :

سلامًا على الأرض يا أمّتي/سلاما على العدل /والرّحمة(ص260)

ذ- الـــــــــــــوزن:

لن يصعب على أصحاب العروض أن يأخذوا على الشاعر بعض الأخطاء في مزالق الزّحافات والعلل، ولكنها أخطاء مغفورة؛ لأنّ أهم ما يهتم له الشاعرُ المحتوى الفكري والوظيفة الدرامية والإدراك الشعريّ، وقد نوّع في الأوزان وتسلل من أحدها إلى الآخر بطريقة خفية، مستخدما عدة أوزان بما يعتورها من تحويرات، مؤثرا الاستفادة من التفعيلة الواحدة منوعا فيها فمنها:المتدارك المتقارب الرجز الرمل الكامل الطويل. . .

هذه هي الطفرة النوعية التي حقّقها الشعر العربي منذ أواسط القرن العشرين، بانتقاله إلى نظام التفعيلة كوحدة إيقاعية، مما يسمح للشّاعر الدرامي بالتحكم في طول الجملة الشعرية، ويعفيه من الوقفات التي كان يفرضها عليه النظام العروضي التقليدي، والتي تضعف كثيراً من حيوية الشعر الدرامي، وانسيابه الطبيعي. [36]

وإذا كان" الشعر بشكله القديم لا يطاوع العمل المسرحي ولا يناسبه" [37]، فإن أحمد حمدي قد أدرك ذلك، فهو لم يطعّم تجربته بنظام العروض التقليدي القائم على التناظر المطلق بين الأبيات أو الأشطار في القصيدة إلا نادرا: (الطويل)

سلامٌ علَى الدّنيا ســـــــــــلامٌ على الرّبى سلامٌ على الأزهار والماءِ والنّهــــــــــــــــــــــــــــر

لَكَمْ كنتُ مُشتاقا إليكم في قُربكُم فكيفَ يكونُ الصَّبر بعدَ الّذِي يجرِي؟(ص316)

كما لجأ إلى الخطابة معتمدا النثر ، محتفظا بالنصوص النثرية لأبوليوس في خطبه، التي ترجمها علي فهمي خشيم في كتابه "الأزاهير"، باعتبار هذه الخطب ذات معاني وموسيقى خاصة ،ونحن واجدون النثر في كثير من حوار العامة والجنود والشرطة "في محاولة مقبولة لحل عقدة اللغة المسرحية، حين يصرّ نفر من المسرحيين والكتاب على الكتابة بلغة الشارع، ولو في موضوع تاريخي يتناول حياة الملوك والأمراء والقادة والمفكرين والأدباء والعلماء"(38)، فإنّ مما يضعف الصّدق والانسجام في الشخصيات المسرحية أن يتكلّم التجار والسّوقة وأشباههم بإيقاعات شعرية ولغة فنية عالية، وقد تفطن شكسبير إلى هذه الحقيقة فجعل السوقة في مسرحياته يتكلمون النثر (39) .

ر– الصـــــــــــــــراع:

اعتمد الشاعر في تفجير الصراع على رؤية قومية واضحة، ولكنها في نفس الوقت رؤية إنسانية تنتمي إلى الواقع والرمز، وقد صوّر لنا البطولة بالمفهوم التراجيديّ، فأبوليوس بطل تراجيدي يقاوم المؤسسة الرسمية، ويصارع قدره المليء بالمؤامرات، في إصرار عالي الهمة حتى ينتهي الأمر به إلى السقوط والنفي، وهو يقاوم لينتصر أخيرا.

لم نشهد معاناة حقيقية مزدوجة لعاطفتين من عواطف الشخصيات المحورية ، ولم نقف على صراع باطني داخل شخصية أبوليوس ، فقد تحكم الصّراع الخارجي ولكن الصراع الداخلي اختلف من حيث النوع والدوافع، كما لم تتميز البنية الدرامية بنوع من التوتر والمفارقة وتشابك العلاقات، وتواشج حلقات الصّراع الدراميّ، على أننا نجد صراعا خافتا تحكمه المحبة التي استحكمت بين أبوليوس وبودنتيلا.

وقد بدت كثير من التصرّفات التي انبنت عليها الحبكة الدرامية غير مقنعة، خذ مثلا زواج بودنتيلا المفاجئ من أبوليوس إنقاذا له وحبّا له، مع فارق في السّنّ، وبطلب من ابنها صديق أبوليوس! دون أن يقدّم الشاعر لهذا الزواج ولهذا الحبّ بما يبرره مسرحيا، ممّا يضعف البناء الدرامي للمسرحية.

<u>خاتمــــــــــــــــــــــة</u>

إنّ الاستعانة بالتاريخ ظاهرة لافتة في مسرحنا الشعري في إطار الوعي الفكري، والرؤية الفنية المطروحة؛ لأن الماضي ذو سلطان عن طريق الوعي به، وقد انتقلت تغريبة جعفر الطيار من مرحلة المعالجة الأكاديمية للتاريخ واحتذائه إلى الاستلهام الواعي، كما أدرك أحمد حمدي في مسرحيته أن التراث ليس تركة جامدة ولكنه حياة متجددة، لذلك وجدناه يكتنه التاريخ جاعلا منه رداءً للوصول إلى الصّراع في العالم المعاصر، وبخاصة صراع المثقف والسلطة.

إذا كان من أسباب التفوق عند صلاح عبد الصبور يعود إلى استوائه شاعرا قبل كونه مسرحيا، فإننا نلمس في نصّي أبوليوس، وتغريبة جعفر الطيار بعضا من مقومات الشّعر العربي المعاصر إلى جانب الجماليات الدرامية التي وقفنا عندها.

إن التصور العام للنص المسرحي الشعري ينبغي ألا يقف عند الكتابة الأولى بل يتعداه إلى الكتابة الإخراجية التي تفضي إلى الجمالية المرتبطة بالفعل الدرامي. إذ إنّ النص الشعري المكتوب على الورق خليقة فنية قد تختلف كل الاختلاف عن العرض المسرحي، لأن النص أشكال جامدة على الورق والعرض حياته المتفجرة عن طريق الحوار.

بقي أن نقول إنّ المسرح الشعريّ الجزائري يعيش أزمة حقيقية بسبب الخواء الإبداعي، وتراجع التعامل مع البحور الشعرية بمنطق درامي نظرا لاستسهال السّرد والنثرية، ينضاف إلى ذلك التجاهلُ النقدي، وبعُد الهوة بين المتلقي والعرض المسرحي الشعريّ، إذ إنّ غلبة العامية في مسارحنا تهدّد عرض المسرح الشّعري، وتثير مشكلة اللغة التي يقدّم بها البناء الدراميّ أمام المتلقي العاديّ، وأمام كل هذه الصعوبات التي تساهم في انحسار المسرح الشعريّ يظل السؤال ملحّا: ما مستقبل المسرح الشعري الجزائري؟

<u>الإحالات:</u>

[1]) ينظر:المسرح الشعريّ العربيّ– الأزمة والمستقبل–:مصطفى عبد الغني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.2013.ص78.

[2]. المسرح في الوطن العربي:علي الراعيّ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت.1990، ص.150.

[3] ينظر:النصّ المسرحيّ في الأدب الجزائري: عز الدين جلاوجي، وزارة الثقافة عاصمة الثّقافة العربية الجزائر2007،ص126–130.

[4] دراسات في المسرح والشّعر: محمّد عناني، مكتبة غريب،مصر.د.ت،د،ط.ص45.

[5] ينظر:المسرحية في الأدب العربي الحديث: خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.1997.ص41.

[6] ينظر:البنية الدرامية في القصيدة الحديثة:علي جعفر علاق، مجلة فصول المجلد7العدد1،2 أكتوبر1986،مارس1987، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص38.

[7] المسرحية في الأدب العربي الحديث:م.س.ص3.

[8] توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي: مصطفى رمضاني مجلة عالم الفكر، الكويت. المجلد17، العدد4، يناير 1987. ص.88.

[9] تغريبة جعفر الطيار: يوسف وغليسي، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة،ط.2،ص.42، 43.

[10] اتجاهات المسرح السياسي المعاصر: توفيق موسى اللوح، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1،2008، ص.10.

[11] تغريبة جعفر الطيار: يوسف وغليسي، م. س. ص.55،56 .

[12] م ن ص. 15.

[13] تفسير القرآن العظيم: ابن كثير، تحقيق سامي محمد بن سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع،1420هـــــــــ، 1999م، ط2. 194/2.

[14] البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، م. س. ص.39

[15] اللّغة الدرامية–العناصر المنطوقة وغير المنطوقة–:حمادة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، القاهرة، ص.232.

[16] بناء المسرحية العربية: يوسف نوفل، دار المعارف،ط.1، 1995، مصر،ص.24، 25.

* اعتمدنا في تلخيص المتن الحكائي لمسرحية أبوليوس على دراسة عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، عبدالله أبو هيف،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق ــ 2002 ص. 351 ، 352.

[17] أبوليوس، أحمد حمدي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا 1990، ص.10 .

** تم الاعتماد على:الأعمال الشعرية غير الكاملة، أحمد حمدي، وزارة الثقافة الجزائر، 2007.

[18] ينظر:مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، أحمد العشري، مجلة عالم الفكر. المجلد 21، العدد 03، 1993 ص18.

[19] ينظر:المسرح الثوري:روبرت بروستاين، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة د.ط، ص232.

[20] الأعمال الشعرية غير الكاملة: أحمد حمدي ص255.

[21] المسرح الشعريّ العربيّ– الأزمة والمستقبل، م. س. ص11 .

[22] الأدب المسرحي المعاصر: محمد الدالي، عالم الكتب الحديث، القاهرة ط2، 2006 ص.57.

[23] أبوليوس، طبعة اتحاد الكتاب العرب، ص.6،7.

[24]: مدخل لكتابة تاريخ الأدب الأمازيغي، حنداـــن محمّد، منشورات الجمعية المغربية للبحث، والتبادل الأمازيغي، 1992 ص47.

[25] دعـــــــوة إلـــى وعـــي الـــذات، فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي: رشيد ياسين منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص.125 .

[26] أنظر هذه الأساليب في كتاب: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدّين جلاوجي، دار التنوير الجزائر، ط1، 2012، ص106 وما بعدها.

[27] المسرحية في الأدب العربي الحديث:م. س. ص78،79 .

[28] المسرح الشعريّ العربيّ– الأزمة والمستقبل، م. س. ص29

[29] اللّغة الدرامية–العناصر المنطوقة وغير المنطوقة ،م. س. ص207.

[30] ينظر: لغة المسرح بين المنطوق والمكتوب: توفيق موسى اللوح، مصر العربية للنشر والتوزيع، مصر، د،ط، 2008، ص100.

[31] من مقدمة أبوليوس.

[32] الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر: محمود أمين العالم، دار الآداب، بيروت، 1973، ص89.

[33] المسرح الشعريّ العربيّ– الأزمة والمستقبل، م. س. ص101.

[34] ينظر:الحوار في الخطاب المسرحي: محمد عبد الوهاب ، مجلة الموقف الثقافي، ع10/1997 ص.52.

[35] ينظر: نظرية الدراما الإغريقية: محمد حمدي إبراهيم، الشركة العالمية للنشر لونجمان.ط1994،1.ص69،68

[36] ينظر:دعوة إلى وعي الذات فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي، رشيد ياسين، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص40.

[37] المسرحية في الأدب العربي الحديث:م س ، ص67.

[38] : المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب:م س، ص354.

[39] دعوة إلى وعي الذات فصول في نظرية الدراما والنقد المسرحي،م س، ص125.

العناصــر المسرحيــة الأدبيــة والفنيــة

من النص الدرامي إلى النص المسرحي

د. بن أيوب محمد

جامعة ورقلــة

لأن المسرح علم و أدب وفن ،فهو من المفاهيم الشائكة التي لم يتفق على اصطلاح أو معنى محدد له. وقبل أن نتوقف عند أهم العناصر الأدبية للنص الدرامي و العناصر الفنية للعرض المسرحي. لا بد من الإتفاق أولا على بعض المصطلحات التي اعتراها سوء فهم واستخدام في آن واحد. يأتي في مقدمة هذه المصطلحات مصطلح المسرح والدراما. ونخص هذين المصطلحين بالتحديد لأنهما أكثر المصطلحات العربية، التي أضربنا سوء فهمها واستخدامها في منطقتنا العربية وعبر عنهما بصورة غير دقيقة، بل يمكننا القول إن سبب انكار الكثير من الدراسات لمعرفة العرب بالمسرح نابع من سوء فهم هذين المصطلحين فالبعض يستخدم المسرح أحيانا وهو يقصد به الدراما والعكس أيضا صحيح ، لذلك سنحاول أن نبين الفرق بين هذين المصطلحين.

قد غاب عن البعض أن المسرح ما هو إلا ظاهرة إنسانية شأنها شأن الشعر في ذلك ، لا تكاد أمة من الأمم تخلو من ذلك أو تجهله، فهو موغل في القدم يكاد يكون عمره هو عمر الإنسان نفسه على ظهر البسيطة ،فهو أقدم وسيلة تعبير عرفتها الإنسانية بل قد سبقت الكلام نفسه، وارتبطت وسائله بفن الأداء التمثيلي من الإيماءة والإشارة والحركة التي قد تأخذ شكل الإيقاع الراقص .[1] إذا فهي الفطرة التي فطر عليها الإنسان، وقد ارتبطت بعد ذلك بعقائده الدينية، شعائره، طقوسه، وكذلك لهوه وتسليته ، أفراحه واتراحه ،واذا كان الخوف والاحساس بالخطر أحيانا وأخيرا الدين قد أهدى الإنسان فكرة المسرح، فإن المسرح هو الذي أوجد فكرة الدرما التي ولدت في أحضانه، وقد ميز أرسطوفي كتابه المعروف ب(فن الشعر) بين المسرح والدراما،[2] إلا أنه تجاوز أهمية المسرح لأنه في أغلبية الظن، قد يتعامل مع النصوص الدرامية وانحاز إلى قيمته الأدبية، حتى أنه أنكر على المسرح أهميته في توصيل أثرها دون حاجة إلى العملية الإخراجية، فبقدر ما استهوته مفردات البناء الدرامي، فلم يتضمن كتابه فصولا عن فنون التمثيل والإخراج، لذلك لم يحدثنا أرسطو عن النض المسرحي الذي يعد المرحلة الثانية من النض الدرامي الذي يمثل الجانب النظري في العملية المسرحية، وعليه أولا أن يخضع لمقتضيات المسرح ليصبح جاهزا للعرض .3

فالدراما ببساطة هي النص المكتوب وينظر إليه كأثر أدبي، وحين يعرض هذا النص على خشبة المسرح فإنه يتحول إلى قطعة مسرحية أو نص مسرحي، وتتحول الدراما (النص الأدبي المكتوب) إلى نص مسرحي (عرض مسرحي) ،بفضل الإضافات المتمثلة في الإرشادات الخارجية، وحركات وأداء الممثلين، والمنظر المسرحي، والإضاءة ،والملابس والازياء وتفسيرات المخرج، والموسيقى، وأحيانا إدخال بعض الاستعراضات الراقصة، هذه العناصر الفنية هي التي تحول النص الدرامي إلى نص مسرحي، أو تحول النص الأدبي إلى عرض مسرحي، بمعنى أنه يصبح عنصرا بجوار هذه العناصر التي تشكل بنية النص المسرحي، والنص المسرحي لذلك متغير بعكس النص الدرامي الثابت، لأن اليد التي تتلقفه هي يد المخرج ، في مرحلة تحويله إلى نص مسرحي غالبا ما تخضعه لرؤية مختلفة، والدراما حسبما اتفق تخص علم الأدب في تحليلها بتراجمها وجوانبها الثقافية والاجتماعية، فهي الجانب النظري في العملية المسرحية. إذا فالنض الدرامي يختص بتحليله علم الأدب، أما النص المسرحي فإن ما يختص بتحليله هو علم المسرح. والدراما بالنسبة للمسرح، أشبه بالسيناريو بالنسبة للفيلم.فالدراما عملية وصفية والعرض تجسيد مرئي ،والنص المسرحي يمكن أن يكون له أكثر من

منظور، بل قد يهمل المشكلة الأساسية في النص الدرامي، ويحولها إلى ثانوية، والعكس صحيح ، إذن فالدراما شيء يختلف عن المسرح، وقد نقرأ دراما دون أن نرى مسرحا والعكس قائم أيضا. لهذا يوجد منهجان مختلفان تماما في التعامل مع الدراما والعرض المسرحي. وإذا أردنا التفصيل فإننا نجد أن العمل الدرامي نفسه ليس نصا واحدا كما يعتقد البعض، وإنما هو يحتوي على نصين: نص أساسي أو رئيسي، ونص ثانوي يعكس الرواية التي تحوي نصا واحدا في نسيج واحد. فالنص المنطوق كالديالوج والمونولوج هو بمثابة النص الرئيسي، أما النص الثانوي فهو كل ما لم يتضمنه النص الرئيسي مثل: المقدمة، الإهداء، تحديد مواصفات الشخصيات، الفصول والمشاهد وتحديد علاماتها، دخول الشخصيات وخروجها،وكل البيانات الخاصة بوصف المناظر، وحركات الممثلين والظواهر السمعية وبيانات الزمان والمكان، ومتابعة سير الحبكة المعروضة، من الذي يتحدث مباشرة والمحتمل أيضا، ماذا يفعل الآن وهكذا، كما يعطي المؤلف في النصوص الثانوية شروحات مساعدة تفيد في التفسير، وهي جوانب لا غنى عنها في المسرح .إذن ففي الدراما يوجد نصان مختلفان يسيران جنبا إلى جنب، أما المسرح فهو عالم آخر، له قواعده، مقتضياته الأخرى، وعلومه الأخرى التي تفترض أن يلم به النقد، مثل: الإخراج وجمالياته التي تبدأ من التناول الخاص من المخرج وترجمة الرؤية في الحركة والتكوين، واستخدام الإضاءة والاستعراضات الراقصة أحيانا، و المؤثرات السمعية والموسيقى، وفن الممثل وعلاقته بالشخصية التي يؤديها وإضافاته الخاصة من خلال وسائله الخارجية ، مثل نبرات صوته وتلوينه وإشاراته وإيماءاته وهمساته وأدواته الداخلية ،مثل تصوره للشخصية ومشاعرها وانفعالاتها الداخلية مثل تصوره للشخصية ومشاعرها وانفعالاتها الداخلية والالتصاق بها كما يلعب المنظر المسرحي دورا لا يقل أهمية عن باقي العناصر الأخرى، وكلها عناصر تدخل في نسيج العرض المسرحي،وكل فرع من الأفرع له قوانينه ومناهجه ومذاهبه المختلفة التي ينبغي على النقد المسرحي الاهتمام بها، وتلك تختلف عن قوانين الدراما وأساليبه4.

<u>العناصر الأدبية في العمل الدرامي :</u>

يبني المؤلف المسرحي نصه المكتوب والمقروء (الدرما) على معايير أو عناصر أدبية مصطلح عليها في الادب المسرحي وهي :

اللغة – الحوار – الحبكة (العقدة) – الشخصيات – الاحداث – الفكرة (الموضوع)

وسنتطرق العناصر الاساسية وأهمها :

لغة المسرح : اللغة هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الادب جميعا باعتبار ان اللغة هي مستودع عواطفنا وافكارنا وانما اللغة في أدب المسرح أو لغة المسرح على ألسنة الممثلين تكمن في أساسها الأدبي عند محور النص مؤلفا، فالذي يكتبه (مكتوبا ومقروءا ومنطوقا) مؤلف ما في أدب اي لغة انسانية يجب أن يلتزم بالشروط التالية :

التعبير والتفكير بلغة الشخصية مما يعكس الحياة الى المسرح – الالتزام بالأداة – الفصحى المستعملة الميسرة مع امكانية المزاوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة والعامية القريبة من الفصحى وخاصة في المسرحيات النثرية .

- الالتزام الصارم بلغة الشعر عند تاليف الشعر المسرحي
- الابتعاد التام عن استعمال اللهجات المحلية غير السائدة والتعبيرات الفجة الركيكة
- استعمال المؤلف المسرحي للجمل القصيرة ذات الايقاع كلما امكن ذلك .

ولغة التاليف المسرحي شعرية أم نثرية، تنتقل بشروطها الماثلة امام مخيلة المؤلف الى رؤية فنية أدائية للتخاطب (الفعل) الدرامي الثمتيلي على السنة الممثلين، يقودهم مخرج مدجج بعناصر المسرح الفنية والتقنية ، ومن تم تتحول اللغة المكتوبة الى حوار أدائي منطوق حين تأخذ المسرحية طريقها إلى العرض محملا بافكار النص وأحداثه وحياة أبطاله وشخصياته .

اللغة في المسرح من أصفى نماذج التوصيل كل كلمة لها تاريخ عند المستمع والمشاهد ، الكلمة في المسرح حادة لا ترهل أو زوائد أو مناطق ميتة حتى الثرثرة لا بد ان تكون لها وظائف حيوية الحمولة الايديولوجية في المسرح تصنع حياته) 5

اللغة في ضوء ذلك أداة حية للتعبير والتفكير والتوصيل إذا كتبها المؤلفون في أساليب أو حواريات لغوية سهلة يقدرها جمهور النظارة من خلال العرض دون اسفاف أو استغراق في لهجات محلية .

الحـــــــــــــــــــــــــــوار :

الحوار المسرحي : عرف(أتيان سوريو) الحوار المسرحي في كتابه (القضايا الكبرى للجمالية المسرحية)6 فقال :(الحوار يشمل جملة المنطوق بين الشخصيات خلال المسرحية ، فالحوار هو اساس العمل المسرحي وله خصائص تميزه عن الحوار القصصي مثلا :)

- الخاصية الاولى المميزة للحوار الدرامي : هي الخاصية الصراعية، فالاقوال المحكومة بالصراع أو بالسمة الصراعية وتضارب الاقوال ووجهات النظر، من شأنه أن يخلق جوا صراعيا ضروريا لخلق فضاء درامي كله حركة وتصادم .هذا الطابع الصراعي يتجلى عبر تلك التدخلات القوية المتشنجة التي تتخد في أغلب الاحيان نسقا تصاعديا يعبر عن الاحتداد والتشنج .
- اما الخاصية الثانية المميزة للحوار الدرامي فهي خاصية الوضوح : وتعني أن الشخصية تعبر عما بداخلها وتوجه حركاتها بل تخلق وجودها ذاته عبر منطوقها ، لذلك نرى الشخصية تفضح نفسها وهي تتكلم وتعرف برأيها وتكشف عن خواطرها بل حتى عن رمزيتها بشفافية كبيرة .
- الخاصية الثالثة : الحوار الدرامي كونه مجهورا قويا ، فلابد من جزالة وقوة وجدية للفظ ، ولابد من احتشاد وتآلف كل مصادر الصوت داخل الفضاء الدرامي بخلق أجواء حركة وصراع هما (جوهر الدراما)

فالحوار هو عمدة العناصر الادبية في النص المسرحي المكتوب، كما يعد اتقان تجويده في العرض اهم اسس نجاح العمل الفني المسرحي ككل ، فهو اساس فعال في انجاح العرض في النهاية . والحوار المسرحي فوق خشبة المسرح من اهم العوامل التي يبدأ عندها الاحساس بان الحوار اللغوي التاليفي يتحول عند العرض الى دراما تمثيلية ، في مقدمة عناصرها الحوار أو التخاطب بين العناصر البشرية فوق خشبة المسرح مما يكشف عن المعاني أو الحقائق . وخصائص الحوار الجيد – الوضوح والصحة لغة ونطقا – تضمين– ان الفكرة أو الموضوع مما يستأهل العرض .– الايجاز أو الاقتصاد في الجمل اللغوية الادائية – الموضوعية المعبرة عن مكنون كل شخصية في النص / العرض / بأبعادها المختلفة – الايقاع الاسلوبي (النغمي والدلالي) في صياغة الحوار او في نمط ثمتيله – تجويد ملكة الاداء الحواري بين الاسراع والابطاء.– يسهم في ترابط الاحداث والشخصيات والمناخ الفني للعرض – التنويع االفني الملائم لنوع النص / العرض /المسرحيين.

- الاسهام مع الملحقات والعناصر الفنية الاخرى في التعبير عن الشكل / المضمون .

وهناك من الملاحظات العامة التي لا بد أن يلتزمها كتاب المسرح في نسج الحوار إذ لابد أن يراعي المؤلف المعنى الذي يجب أن يلون به مسرحيته فإذا كانت ملهاة انتقى من العبارات ما يشيع في قلوب الجماهير الفكاهة والمرح والسخرية ، وان كانت ملهاة

انتقى من العبارات ما يشيع الرهبة والجزع والجلال والخشوع. ومن الملاحظات الفنية المهمة التي قال بها عادل النادي في كتابه الفنون الدرامية قوله : والدراما تعتمد عند اخراجها على كلمات الحوار حيث أن الصورة التي تنطبع في ذهن المخرج تتكون في الغالب من الظلال التي اعطتها كلمات الحوار في المواقف ، بالاضافة الى ذلك فالحوار يشرح للمخرج كيفية ترتيب الممثلين ويحدد درجة الصوت والحالة النفسية للشخصية والايقاعات الحركية التي تصاحب الشخصية وهي تتحدث.والمخرج يستطيع أن يشكل الصورة التي سيصير اليها العمل الدرامي بواسطة الانغام الصوتية ، فالحوار ينبغي أن يقرأ ويسمع وكأنه نوطة موسيقية 7.

ان الحوار الدرامي كفيل بان يحقق لنا هذه الخاصيات الابداعية فهو اساس حوار اصيل غير مشابه لاي حوار آخر صادر عن شخص آخر أو صادر عن نفس الشخص في لحظة أخرى من لحظات حياته، هذا اذا كان هذا المبدع حريصا على تجديد افكاره وتجاوز القديم والمطروق منها بالمعايشة المستمرة للحياة المتجددة فكرا واطلاعا وعملا، كذلك فإن هذا الحوار المتميز له قدر من المرونة تجعل الشخصيتين المتواجهتين تجتهد كل منهما في اقتحام الشخصية الأخرى والانتصار عليها، وهذا النوع من الرغبة في الانتصار هو ما يعلي الفكرة ونقيضها وما يتتالى وينتج عنهما شيئا متنوعا ومتجددا ومتغيرا باستمرار .

الشخصيات :

هما النماذج البشرية التي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه أو خياله في لحمة النص منهم الشخصيات الاساسية والمحورية (الابطال) ومنهم الشخصيات المساعدة مع غيرهم من النماذج الثانوية والهامشية ، وتنهض تلكم الشخصيات بادوارها اثناء العرض وفقا للنص المكتوب في الاساس مع اضافة رؤية المخرج الفني للعرض لما يراه مناسبا لاداء وحركة وحياة أوموت تلك الشخصيات من الممثلين .واختيار نمط الشخصية يخضع لاعتبارات عملية منها :

- هيئة (شكل) الممثل او الممثلة أي الكيان المادي العضوي الجسدي .
- البعد الاجتماعي للشخصية في كيانها وطبيعتها وتعليمها وسلوكها الاجتماعي .
- نفسية الشخصية مزاجها وميولها وقدرتها وسلبيتها وعقدها واستواها من عدمه مما يتناغم مع الاعتبارين السابقين .

واقرب تصور للدهن لشرح الاعتبارات الآنفة هو أن الرسم الدوري للشخصية مكتوبة ينعكس بالفعل الادائي للشخصية المختارة في العرض ، فمن غير المعقول أن نقدم شخصية بطل كمال اجسام في عرض مسرحي لنموذج بشري من ضعاف البنية او الاقزام او المعاقين .والاعتبار الثاني لا يمكن على سبيل المثال أن يقدم مخرج ما أحد جامعي القمامة في هيئته المعروفة في دور طبيب أو جراح . اما الاعتبار الاخير فلا نقدر على اقناع الجمهور بشخصية عدوانية فنقدمها في قالب الحب او العطاء . وهكذا فإن رسم الشخصية النفسي والجسمي ووالاجتماعي هي المحددات الاساسية لبناء الشخصية وطبيعة دورها ، ومن تم تقنعنا في النص / العرض على السواء /.

ومن الطبيعي أن نفرق بين الممثل ونظيره الممثل الآخر الذي تتوافر فيه المحددات السابقة من حيث نوع العرض الدرامي الكوميدي أم التراجيدي ، ولعل تاريخ المسرح إلى الآن لم يضف الى الشخصيات غير الاهتمام بتطوير الاداء والعلاقة بينها وبين المتفرج بينما بقيت الرؤية الارسطية كما هي وبتحديد ادق لدى ممثل المأساة يقصد انعكاس اخلاقه .فيرى كما شرحها عادل الندى نقلا عن كتاب فن الشعر لأرسطو فيذكر8:

–ان تكون حسنة ، تكون كذلك اذا كانت الاقوال والافعال التي تمثل تدل على الارادة والاختيار ومن الممكن ان تصدر الافعال والاقوال الحسنة عن جميع طبقات الناس ، فالمرأة يمكن أن تكون شخصية خيرة بالرغم من ان ارسطو رآها مخلوق أقل درجة من الرجل ، كما ان العبد يمكن ان يكون خيرا وان كان ارسطو نفسه يراه شخصية وضيعة .

– أن تكون مناسبة : أي الملائمة بين افعال الشخصيات وصفاتها .

–أن تكون الاخلاق شبيهة بالواقع : أي أن الشخصيات يكون لها في الحياة شبيه حتى تبدو مقنعة وهذا ما يطلق عليه الايهام بالواقع .

–ان يكون الخلق سويا : ويقصد به ارسطو ان يصور الكاتب الشخصية متناسقة في افعالها وتصرفاتها وهمناك من الممثلين والممثلات من يضيف الى ابعاد الشخصية أكثر مما رسمه المؤلف أو المخرج أو النقيض من ذلك وفقا لحضوره الشخصي وأسلوب تمثيله لا خروجه بالقول عن مجريات النص وأحداثه مثلما يلجأ بعضهم خاصة في المسرح الهزلي الكوميدي الضاحك .

ان اصعب دور يكتبه المؤلف المسرحي أو يقدمه مخرج العرض المسرحي هو أدوار (الشخصيات المركبة) أو الشخصية المزدوجة ، بينما تعد شخصية بطل النص /العرض / اهم شخصيات العمل الفني المسرحي لان البطل يعد نموذجا يحتذى به ، والبطل ايضا يعكس بحث الشعب عن بطله .

الحبكـــــــــــــــــــة الدراميـــــــــــــــــــــة :

الحبكة في النص / العرض /

الحبكة في المسرح هي البناء المسرحي وهي ترتيب خاص للاحداث وفق تنظيم معين وتوزيع محكم للفضاء ،وتحديد دقيق للشخصيات وما تنطق به من حوار ، بحيث تتحد معالمها بفضل تلك الحبكة، ويتحقق هدف المؤلف من تأليف المسرحية اي اثارة الانفعالات والافكار .

يضع المؤلف المسرحي خيوط نسيجه الدرامي عبر منظومة الحوار المسرحي المشتمل على شتى العناصر البشرية وفقا لطبيعة دورها في البناء الادبي للنص ، ومنها الحبكة أو العقدة التي تنتهي اليها خيوط العناصر المشكلة لرقعة النسيج النصي ككل . والحبكة الدرامية عمل بنائي ادبي فني يقوم على التتابع المنطقي من خلال بنيات جزئية عديدة وممن تطرق الى الحبكة الدرامية ابراهيم حمادة في كتابه (طبيعة الدراما) فيذكر : " تتميز الحبكة الدرامية بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة مثل : – نقطة الانطلاق – الحدث الصاعد – الاكتشافات – التنبؤ أو التلميح – التعقيد – التشويق – الازمة – الذروة – الحدث الهابط – الحل " . والملاحظ أن الجملة الاولى هنا تعكس التمهيد للبناء الدرامي لكن اهم ما نود التأكيد عليه ان الحبكة تشكل مع الصراع جميع الجمل البنائية الآنفة لذا فهما عاملان من العوامل الحاسمة في البناء الفني المسرحي أو بعبارة اخرى لا توجد حبكة بدون صراع .9

العناصر الفنية وعروض المسرح :

إذا كان التمثيل هو اساس العرض المسرحي يقوم به الممثلون (من الهواة والمحترفين) فهم العناصر البشرية النابضة النابضة بالحياة فوق منصة العرض ، بحيث يتنافس هؤلاء وأولئك من ذكور وإناث ، في إبراز عرضهم المسرحي وفقا لرؤية واشراف المخرج حين حول النص الى عرض ، فإن هناك العديد من الملحقات الفنية أو العناصر الفنية – غير البشرية – التي تنتظم العرض (المسرحي) ولا يمكننا اهمال الدور الذي تلعبه مع دور الممثل ، ذلك أن العناصر البشرية والفنية يشكلان في النهاية منظومة العرض التمثيلي المسرحي أما جمهور النظارة .

والملحقات أو المكملات ، او العناصر الفنية ، قديما قدم المسرح ، تطورت في نماذجها وأعراضها وأساليب ادوارها الفنية والتقينة وهي :

المناظر :

هي الرسوم الفنية وقطع (الديكورات) المجسدة مع اللوحات الفنية لما يناسب العرض أو التي تصاحبه والتي يعدها الفنان التشكيلي أو التطبيقي بحيث تعبر عن القيم الجمالية والدرامية لمضمون المسرحية ، أو مشاهدها الثابتة والمتغيرة ، ولأن هناك الترابط الوظيفي بين

المشهد المسرحي الماثل كنص ، والمنظر كاطار – مجسد له – فإن هندسة بناء المناظر تبحث عن مراعاة الأشكال والقوالب الفنية المناسبة لنوع العرض ، وزمانه ومكانه وطبيعة موضوعه .

أنواع المناظر :

أ- المنظر المركب :

ب- وهو تصميم جميع مناظر العرض المسرحي لمسرحية ما ، على هيئة بانوراما معبرة عن جميع مناظر المسرحية المعروضة دفعة واحدة ، من بداية استهلال العرض وحتى نهايته ، ويسمح ذلك المنظر المركب بالثبات فوق خشبة المسرح ، مع إعطاء حرية الحركة للممثلين كي ينتقلوا – وفقا لتسلسل الأحداث عند مكان المنظر الجزئي المناسب من بين المنظر الكلى الثابث والمركب ، وتلعب الاضاءة بالتجسيد أو الاهمال للاشارة الى الزمان والمكان المناسبين .

(ب) المنظر الثابث والمتغير :

وهو المنظر الفني المناسب لعرض المسرحية ، الذي يتسم بالثباث في أغلب الأحوال ، مع إمكانية تحريك بعض اجزاء أو قطع من ذلك المنظر الأصلي بالحذف أو الاضافة ، ومن المعروف أن تقنيات التحريك لقطع المناظر في المسرح أصبحت من السهولة والتجويد ، بما يسمح بالابهار وسلاسة العرض .

(ج) المناظر المنعكسة :

وهي لون مستحدث في الخلفية المسرحية ، بحيث تستغل مساحة من خشبة المسرح في عرض الصور الفوتوغرافية او السينمائية ، بطريقتين : ثابثة ومتحركة عبر شاشة يراه الجمهور ، بحيث يرى المنظر كديكور طبيعي أو كمؤثر واقعي ، مأخود من تقنيات وسائل أجهزة العرض التصويري المجسمة والمستحدثة .

إن المناظر بما تحويه من رسوم ولوحات ومناظر فنية وتقنيات تسهم في انجاح العرض ، وتنتظم مع باقي العناصر الفنية لتشكل أحد العلوم المسرحية المعاصرة (السينوغرافيا المسرحية).10

الأضواء :

نميل الى استعمال الأضواء بديلا عن الاضاءة أو الضوء ، لأن الأضواء متعددة الوظائف في العروض المسرحية المعاصرة ، لم تعد إنارة خشبة العرض ، أو صالة جمهور النظارة ، وإنما اصبحت تؤدي دورها في الفعل الدرامي ، بتوزيع الاضاءة على الموقف التمثيلي هنا ، واضاءة أخرى على المنظر ، وثالثة على وجه البطل أو على مجموعة من الممثلين ، وغيرها من مؤثرات الأضواء التي تعكس الطبيعة في مظاهر الغروب ، الشروق ، الاضلام ، السحب ، البرق ، النار ، النور وغيرها .

والاضواء أحد العوامل الفنية المهمة التي بدأت تستعين بأحزمة (الليزز) الضوئية ، وكذلك الكشاف التي تعكس تعددية الالوان ، مما يقرب دلالة العرض وابهارة وتشويقه ، لذا ينبغي عدم الافراط في الاستعمال ، وانما التوظيف الامثل للاضواء ، وفقا للمواقف ، مما يتطلبه العرض ، ومنطق أحداثه ، على وجوه أبطاله تارة أو بالايماءة للعناصر الفنية الاخرى .11

الأصوات :

أفاد المسرح أكثر من غيره من مجالات العلوم والفنون من مستحدثات علوم الصوتيات ، ذلك أن الصوت وثيق الصلة بالأداء التمثيلي ونقله بوضوح ودقة الى صالة الجمهور ، وقد احدث التطور الهائل في علم الصوت الى تخفيف أحد أعباء التصويت النطقي العالي لدى الممثلين والممثلات .كما افادهم في استخدام اجهزة نقل الصوت السلكية عبر نواقل ذات حساسية عالية ، بحيث أصبح ناقل الصوت أحد الاكسسوارات المصاحبة لحركة الممثل وهيئيته .

وتلعب المؤثرات الصوتية سحرها من خلال :

- أصوات خلفية تجيء من خارج منصة العرض
- أصوات طبيعية مسجلة تنتظم العرض
- امكانية تصويت (الممثل مع المتفرج) من صالة النظارة .
- ولعل أهمية الاصوات أو الصوت ، تكمن في احساس الممثل مع المتفرج وبدقة ، في إبراز المواقف المسرحية التي تحتاج الى التلوين الصوتي والتدرج من الهمس الى الارتفاع وبالعكس .

إن علم السيمياء المسرحي ، بدأ يبحث في علاقة التصويت بالمتفرج والتصويت بين مجموع المتخاطبين من الممثلين ، لا بقياس درجات التصويت ، وانما برموز التفاعل السمعي ، ورموزه الدلالية لدى الممثل والمتفرج في ان .إن الصوت ومؤثراه في العرض المسرحي يشكلان معا اشارة تعبيرية مسموحة تومئ الى الزمان والمكان والجو النفسي للمثل المصوت بالحوار التمثيل12.

الأزياء :

تعد الازياء أو الملابس أحد اهم اركان المكملات الفنية المسرحية ، فالملبس مظهر الشخصية الدال على هيئتها طول العرض ، وهو يعكس نمط الشخصية ، بل تاريخها الانتربولوجي جميعا، فالشخصية المعبرة عن فترة زمنية حضارية (البدائية) مثلا لا يمكن أن يكون الملبس الملائم هو ملابس الحضارة المعاصرة ، والعكس كذلك ، ويعتقد البعض ان الازياء أو الملابس التي يرتديها الممثلون يجب مطابقتها التاريخية لكل دور يمثل حقبة فحسب ؟ لكن الصواب هنا انطباق مقولة " الشكل المحتوى " والمسرح قطعة تعكس الحياة ، لذلك لا بد من تماثل الأزياء المستعملـــــة (لزمن ومكان وموضوع العرض المسرحي)
أن الحفريات ، والمادة الأثرية ، والثرات المطبوع ، أمدنا بزاد لا ينفذ عن الملابس والأزياء ، عبر العصور ، لذلك يقع على عاتق المخرج توفير الزي المناسب في المكان المناسب ، للشخصية المناسبة كذلك ، دون مزج بين البدائل القديم أو الوسيط أو الحديث والمعاصر. في ضوء ذلك تلعب الملابس أو الأزياء دورها المقنع للفعل الدرامي أثناء العرض ، فلا يشعر المتفرج المتذوق لتناقض ، أو بدائل تخفى أنماط الشخصيات في الزمان والمكان المسرحيين .

إن الملابس – وخاصة في فنون الأزياء العصرية – تتعرض لنماذج متغيرة كل عام، أو كل عقد، لكن العام الثابت هو المعبر عن ملامح العصر ونماذجه البشرية التي يعكسها المسرح شكلا ومضمونا، ومن المعروف أن الأزياء في المجتمع الواحد تميز منطقة بشرية جغرافية دون سواها ، كما أن الملابس تحدد ملامح الشخصيات ، وتشترك في إبـــــراز أدوارهم ، مع انتظامـــــها (اللوني) و (العمري) مع العرض وعناصر على مستوى سينوغرافيا المنظرية بعامة ، ومستوى دواخل الشخصية وخارجها كذلك .

الموسيـــــقى :

للصوت أو الايقاع دور كبير في ثأثيث الركح وفي الثاثير غ=على المشاهدين فتوفيق الحكيم نفسه لفت نظرنا الى طغيان الموسيقى على مسرحه فيقول : (انني أذكر عند

كتابة شهر زاد ان احساسي كان موسيقيا ما كنت أتمثل اشخاصا ولا أتصور مواقف وبل احس بموسيقى تطن في أذني) 13

تلعب الموسيقى كجزء حيوي من أجزاء المكملات الفنية في العرض المسرحي ، – تلعب – العديد من الأدوار وأهمها :

- التمهيد لاستهلال العرض قبل انفراج الستارة المسرحية
- المشاركة في مواقف العرض الزمانية والستارة المسرحية
- التأثير الصوتية الموسيقية للاحساس بالجو النفسي
- المشاركة في البناء الدرامي عزفا وأداءا .

والموسيقى في العرض المسرحي تخضع لاعتبارين :

- الايجاز والاجمال في قوالب كلية
- التأليف أو الاقتباس من موسيقى عالمية .

التأليف أو الاقتباس من موسيقى عالمية :

أو في الجمع بينها عن طريق جوقة موسيقية لها مكانة في البناية المسرحية ، ويتم تدريبها على بعض مواقف الانتظام في العرض دون سواها .

إن المؤلف المسرحي في ضوء ما ذكرناها – يجب أن يدرك اثناء المداخلة بالكتابة المسرحية اللحظات أو المواقف المناسبة للاستعانة بالموسيقى ، لذاتها بالوصف ، أو لتأثيرها الصوتي .كذلك تستخدم الموسيقى للربط بين المناظر والاحساس بمناخ العرض بعامة ، كذلك يتم استخدام مؤلفات موسيقية خاصة بالعمل المسرحي وذلك ومن المنطقي تعبر الموسيقي عن زمان ومكان المشاهد / العرض المسرحي ، ولتجسيد الشخصية المسرحية .

وتتعاظم أدوار الموسيقى في المسرح ، عندما تكون تكون مصاحبة لنوع مسرحي وثيق الصلة بها مثل :

المسرح الغنائي ، والمسرح الاستعراض ، والاوبرالي .

إن بعض الملحقات المسرحية الفنية لاغنى عنها هي الاخرى في العرض مثل (الماكياج) و(الملقن) و(مدير الخشبة) الذي يمد العرض بخدمات فنية وادارية لازمة ، كمشروبات ، وأثاث ، ونماذج اسلحة وغيرها ، و(الميكانيست) الكهربائي والميكانيكي اللذان يخدمان ويصونان اجهزة وتقنيات العرض 14.

الدمى والعرائس :

في مسرح العرائس يقوم مجموعة من الأخصائيين بتحريك الدمى العرائسية المدلاة من سقف المسرح بعد تدريب مكثف لوظيفة الدمية العروس ودورها في النص / العرض .

ويتآزر دور محرك العرائس مع الموسيقى والاصوات ، بحيث يجسد لتحريك الفعل الدرامي للشخصيات البشرية ، ومن المعروف أن العرائس المتحركة في المسرح العرائسي هي التحديث المسرحي لأدبيات العرض في المخيلة الشعبية ، التي انتشرت في بلـــــــــــــدان كثيـــــــــــرة من العالم قبل العصور الوسطى وكان ابرز مظاهرها :

القراقوز ، خيال الظل ، القفاز : الجوانتي " الماريونت، ويلعب الديكور أو المنظر في العرض العرائسي دورا مهما في عملية تجسد العرض ومعه تقنيات العرض التي تحدثنا عنها آنفا 15.

الهوامش :

01–ابراهيم سكر .الدراما الاغريقية.المكتبة الثقافية .دار الكتاب العربي للطباعة والنشر .ص 14

02–انطوان معلوف.المدخل الى المأساة .المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع .الطبعة الاولى .ص 87

03-عطية العقاد.تأملات في المسرح العربي.الهيئة العامة للكتاب .
04-المرجع نفسة .ص 47.ط1. 1999.ص 43
05-صالح فصل.شفرات النص .سلسلة كتابات نقدية . وزارة الثقافة القاهرة .1999 .ص 374
06- دليلة شقرون . المأساة في شهر زاد الحكيم. دار محمد علي . تونس .2001.ص 76
07- أحمد زلط.مدخل الى علوم المسرح . دار الفضاء للطباعة والنشر .مصر 1999 .ص 153
08- المرجع نفسه .ص 158 .
09-المرجع نفسه .ص 159
10-المرجع نفسه .ص 164
11-المرجع نفسه. ص 165
12-المرجع نفسه.ص 165
13-دليلة شقرون . المأساة في شهر زاد الحكيم. دار محمد علي . تونس .2001.ص 98
14-أحمد زلط.مدخل الى علوم المسرح . دار الفضاء للطباعة والنشر .مصر 1999 .ص 167
15-المرجع نفسه. ص 168 .

المقاربة الدراماتورجية المغربية

بين المرجعية التراثية والمرجعية الغربية (العالمية)

أ/ نور الهدى دندان

جامعة باجي مختار -عنابة-

تختلف مقاربات تحليل النص الدرامي باختلاف الأدوات الإجرائية المقترحة للمقاربة والتحليل، فالأدوات المعتمدة ما هي إلا مفاتيح يلج من خلالها الدراماتورجي إلى النص الدرامي، نظرا لتميز هذا الأخير بوجود مزدوج فن زماني (لأنه يتضمن كلاما) وفن مكاني (مادام يتطلب حيزا من المكان ليتم تبليغه)، ورغم الازدواجية في العمل المسرحي يقتضي هذا الأخير وجود نص سابق؛ له قيمة أدبية تضاهي بعض روائع الأدب العالمي.

ومن منطلق أن النقاد المغاربية انقسموا إلى فريقين، فريق يدعو إلى العمل بالمقاربات الدراماتورجية التراثية لأجل التأهيل لمسرح عربي الهوية، وفريق ثان دعى للعمل بالمقاربات الدراماتورجية الغربية من منطلق أنها الأساس والأصل وعليه:

ماهي المبررات والمرجعيات التي يعتمد عليها كلا الفريقين؟

وهل محاولة التأسيس لدراماتورجيا مغربية عربية ضرب من الهرقطة؟

للإجابة عن هذه التساؤلات هيكلنا مداخلتنا ضمن عناصر البحث التالية:

1-مفهوم المقاربات المنهجية للنص الدرامي.

*مفهومها.

2-المقاربة الدراماتورجية.

أ- الدراماتورجيا

ب-الدراماتورج

ج- وظائف الدراماتورج

3-المقاربة الدراماتورجية للنص الدرامي

أ- مقاربة النص

ب-مقاربة العرض

4-المقاربة الدراماتورجية عند الغرب

5-المقاربة الدراماتورجية المغربية واكتشاف الذات

6-لمقاربة الدراماتورجية المغربية وخرافة الاحتفالية

7-النتائج المتوصل إليها

1- مفهوم المقاربات المنهجية للنص الدرامي وأنواعها

- **مفهومها:**

يقصد بالمقاربة المنهجية للنص الدرامي محاولة الاقتراب أو التحليل أو التفسير ونتائجها غير نهائية وغير يقينية وهي في الوقت نفسه تحليل وتركيب، وقد ارتبطت بتطور العلوم الإنسانية، وتشمل مجالات متعددة منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تعرّف بالكتاب والممثلين وطريقة آدائهم، ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية وطرق تحليل النص والعرض.

وقد عرف المسرح المغربي خلال القرن العشرين مجموعة من المقاربات النقدية تهدف إلى قراءة النص الدرامي بالتحليل والتقويم والأرشفة حيث أن البدايات الأولى كانت في شكل كتابات صحفية انطباعية تأثرية حيث "تطور مفهوم النقد المسرحي كمفهوم وكممارسة عبر الزمن، وأخذ معاني مختلفة حسب السياق الذي استخدم فيه وهذا التطور للنقد ارتبط بظروف موضوعية وبعوامل تتبع من تطور الحركة المسرحية بكافة أبعادها، من هذه العوامل ما يتعلق بتطور مفهوم النقد بمنحاه العام، خاصة وأنه من الصعب فصل النقد المسرحي عن تطور النقد بكافة أشكاله، ومنها ما يرتبط بتطور وسائل وقنوات بث هذا النقد كالصحافة المكتوبة ووسائل الإعلام" .(1)

ومع بداية السبعينات عرف المسرح تحولا في مجال الإبداع والنقد والتنظير والفضل كله يرجع إلى مجموعة من الباحثين والدارسين الأكاديميين وازداد تطورا إلى يومنا هذا بعد أن استفاد من مجموعة مناهج نقدية أكثر حداثة ومعاصرة وتجريبا، كما اقترن هذا التطور أيضا بالنهضة التي عرفها المغرب على جميع المستويات (الثقافية والاقتصادية، الاجتماعية والسياسية...)

حيث أجمل الدكتور "جميل الحمداوي: مراحل النقد المسرحي في مقال منشور عبر الشبكة العنكبوتية بعنوان "مراحل النقد المسرحي المغربي ومقارباته المنهجية". ويمكن اجمال المراحل كما يلي:

1- **مرحلة الذوق:** وهي نفس المرحلة التي عرفها النقد العربي القديم حيث كان ذوقيا، انطباعيا تأثريا، لا يرتكز على نظريات أو مقاييس معيارية إنما يكون حسب تقبل وتذوق المتلقي لهذا العمل.

2- **مرحلة المرجع:** وتبدأ هذه الفترة من سنوات السبعينات من القرن العشرين وبالتالي رجع النقاد إلى المعطيات المرجعية كالتحقيق التاريخي، والأرشفة والبيوغرافيا والتأويل... وأبرز من مثل هذه المرحلة **حسن لمنيعي، ابراهيم السلامي، محمد عزام، عبد الله شقرون، جميل الحمداوي، عبد الواحد العوزري** وغيرهم كثيرون.

3- **مرحلة النص:** باعتبار النص الأدبي يحمل مضامين فكرية وجمالية، وموضوعات أو باعتبار النص مجموعة من العلامات والإشارات وبهذا نعتمد على المقاربة السيميائية.

4- **مرحلة النظرية:** وهي أهم المراحل في المغرب خاصة والوطن العربي عامة، حيث شهدت هذه المرحلة سجالا نقديا طويل الأمد لا يزال محل نقاش إلى اليوم.

5- **مرحلة الصورة:** بمعنى اعتماد الصورة المسرحية بنية ودلالة ووظيفة أي الاعتماد على المقاربة البلاغية.

6- **مرحلة القراءة:** وتعتمد على تحليل العروض المسرحية، أو تحليل الكتابات النصية الدرامية بالاعتماد على جمالية التلقي أو التقبل كما عند "**آيزر**" وهي تتجاوز مرحلة ما بعد الحداثة على رأي **د/ جميل الحمداوي** حيث تجاوزت النص والاهتمام بالذات (الفرد) سواءا أكان مبدعا أو متلقيا.

7- **المرحلة الفرجة:** وهي تعتمد على قراءة الفرجات وعروضها في ضوء المقاربة الدراماتورجية. (2).

كانت هذه أهم المراحل التي مر بها النقد المسرح الغربي إلا أن للمقاربات المنهجية هي الأخرى أنواع نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما يلي:

المقاربة التاريخية، المقاربة الفنية، المقاربة الموضوعاتية، المقاربة السيميائية، المقاربة البنيوية، المقاربة الفلسفية، المقاربة الأنثروبولوجية، المقاربة الجمالية، المقاربة السسيولوجية والمقاربة الدراماتورجية...إلخ

2- المقاربة الدراماتورجية

أ-**الدراماتورجيا:** كلمة لها مجال دلالي واسع لأنها تدل على وظائف متعددة ظهرت تباعا مع تطور المسرح، ذلك أن ظهور الجديد في الفن والأدب لا يتوقف على ظهور نظام اجتماعي جديد، بل إن الحضارة الفنية تنشأ في قلب النظام الاجتماعي القديم، وتنمو بقدر القوى الاجتماعية المناضلة ضد ذلك النظام وفي سبيل قيام نظام جديد (3). فعصر النهضة لم يكن عصر العودة إلى الحضارة اليونانية أو الرومانية القديمة بل كان عصر اكتشاف العالم والطبيعة والإنسان، وقد انصب تعطش انسان هذ العصر على المعرفة الفنية قبل كل شيء "معرفة مركبة كاملة لا ينفصل فيها الفكر التحليلي عن العاطفة المباشرة" (4)، هذا التطور الذي انعكس بدوره على المسرح وكل ما له علاقة به (كالكتابة، الإخراج، السينوغرافيا، النقد، المقاربة والتحليل).

وعليه فإن كلمة دراماتورجيا مرتبطة بالدراما وهي مأخوذة من الفعل اليوناني **Dramaturgéo** بمعنى يؤلف ويشكل الدراما، كما أنها تحتوي على شقين **Dramato مسرحية**، **Ergos صانع** أو **عامل** ولذلك فإنها تحمل في معناها معنى الصنعة.

أما إذا عدنا إلى المعجم المسرحي "**لباتريس بافيس**" نجد المعنى العام للكلمة يؤشر إلى تقنية أو شعرية الفن الدرامي التي تهدف إلى وضع مبادئ تأسيس الانتاج، إما بطريقة استقرائية أو عبر أمثلة ملموسة أو عبر أمثلة استنباطية أو عبر منظومة من المبادئ المجردة.

مما يعني أن مفهوم يفترض مجموعة من القواعد ذات خصوصيات مسرحية معينة يجب مراعاتها في كتابة العمل الدرامي أو في تحليله.

وكما هو معروف فإن الدراماتورجيا الكلاسيكية تحيلنا على شعرية "**أرسطو**" وكل النصوص المسرحية المغلقة التي تقوم نصوصها على تماسك داخلي، كما أنها تعكس التوجه الفكري والأدبي للعصر الذي احتضنها، مثلما هو الحال للمسرح الفرنسي الذي حافظ على قانون الوحدات الثلاث والتي تعتبر من أهم القواعد التي تخضع لها الدراماتورجيا الكلاسيكية.

ومع بداية القرن الثامن عشر ظهر تحول في الدراماتورجيا انطلاقا من تحطيم الحدود بين التراجيديا والكوميديا، وظهرت أجناس جديدة مركبة تهدف رصد العالم الجديد وتساهم في تحرر المسرح، وبالتالي تكون هذه الدراماتورجيا رافضة لكل تصنيف أو تنميط جنسي.

هذا ما أدى بدوره إلى تعدد الدراماتورجيات وتنوع أساليبها طبقا للاختيارات والمرجعيات الأدبية والايديولوجية والفكرية والجمالية التي يلتزم بها الكاتب أو المؤلف أو المخرج أو كل الفريق المسرحي العامل على انجاح هذا العرض الذي يعتمد على النص أو يتخلى عنه أو يجمع بينه وبين تحققه على مستوى الخشبة، لأجل خلق تواصل مع الجمهور الذي هو في نظر "**آن أبر سفيلد**" ملك الحفل وسيده.

وتقول "**ماري الياس وحنان قصب**" عن الدراماتورجيا أنها تستخدم بلفظها اللاتيني في أغلب لغات العالم، حيث لم يعرف المفهوم ترجمة ولا يوجد له مقابل أو مرادف في اللغة العربية، وإنما تستخدم كلمات أخرى تغطي بعض الجوانب الدلالية للكلمة مثل (**إعداد، قراءة، كتابة**) (5) من ناحية أخرى يعرفها "**باتريس بافيس**" في أبسط معنى على أنها "فن تركيب النصوص" (6) بمعنى كل ما يميز حفل أو طقس تستعمل فيه الملابس، الأقنعة، والموسيقى والرقص والإيماء، واللعب أي كل ما تحمله الخشبة، حيث تتجمع كل جوانب العملية المسرحية من عرض ونص، أو هي تحليل الفرجة باعتبارها نصا سينوغرافيا، وترصد كل آليات التشخيص الدرامي.

وبالتالي نخلص إلى أن الدراماتورجيا هي دراسة بناء النص الدرامي وكتابته وشعريته أو أنها دراسة النص الدرامي وإخراجه في علاقتهما التي يظهرها العرض.

وعند كلامنا عن الدراماتورجيا لا ننسى أنها تشير إلى الشخص الذي يقوم بتبسيط النص إلى أبسط وحداته، وبالتالي فهو يضيء النص ويحسن التصرف في الحدث الرئيسي للعمل المسرحي ويحوله إلى مسرحية. والذي **يعرف بالدراماتورج، فمن هو الدراماتورج وما هي وظائفه؟**

ب- الدراماتورج:

مصطلح دراماتورج يعنى به المستشار الأدبي والمسرحي الذي يربط عمله بفرقة مسرحية ما، كما يعني أيضا المسؤول عن الاعداد للعرض المسرحي والاعداد بدوره يعني: "صياغة جديدة لشيء كان موجودا قبل"، إذ أنه لون إبداعي مبتكر وخلاق فكرا وفنا وصياغة وأسلوبا، والدراماتورج هو الذي يقوم بالإعداد وفق وجهة نظر معينة أو عدة وجهات على أن تكون متناغمة متكاملة.

تظهر جهود الدراماتورج في مختلف أجزاء الحدث المسرحي وأفعال الممثلين، وتحولات الفضاء الركحي والايقاعات، كما يتدخل من حين لآخر أثناء التدريبات كملاحظ أو كناقد ليضيء العمل الاخراجي أكثر.

تعتمد ثقافة الدراماتورج في المسرح الحديث على ركيزتين أساسيتين هما:

1- أن يكون على دراية واسعة بدراماتورجيا المؤلفين والفلاسفة انطلاقا من أرسطو إلى اليوم.

2- الاعتماد على نتائج الأبحاث البريختية في فرنسا وأعمال "**لوزون بارث**" اضافة إلى أعمال البنويين، وغيرهم ممن استفادوا من الاقتراحات النظرية للتحليل البنيوي للسرد ومن السميولوجيا والسرديات وبهذا يكون الدراماتورج متنوع الثقافة متعدد التخصصات، خبيرا بالشعريات والمناهج الحديثة. (7).

- وما تجدر الإشارة إليه أن للدراماتورج علاقة بالمخرج والسينوغراف، فالعلاقة الأولى تكون حسب تقبل المخرج للدراماتورج والايمان بعمله الذي يستطيع أن يظيف الكثير للعمل المسرحي، فهناك مخرجين يرفضون التعامل معه بصفة نهائية، باسم الأبوية المطلقة للمخرج على العرض، وإننا نخلط غياب الدراماتورج في المسرح العربي رغم أنه أصبح له شأن كبير ودور أكبر في الغرب، خاصة وأننا أمة تستهلك كل ما يقدمه الآخر.وأما من جهة علاقته بالسينوغراف، فإنه يساعده في استخراج مختلف الفضاءات التي تبلور الحدث المسرحي. (8)

ج- وظائف الدراماتورج:

إن للدراماتورج مهام قديمة قدم المسرح أهمها:

1- انتقاء واقتراح النصوص الدرامية الجيدة التي تلامس الواقع وتحاكيه.

2- تحديث النصوص الدرامية القديمة بما يقربها من الجمهور المعاصر خاصة من حيث:

أ- اللغة: كاستبدال كلمات مهجورة بكلمات أكثر تطورا أو الكلمات المستعملة في الحياة اليومية للمجتمع.

ب-تقليص مدة العرض: اختصار مدة العرض على أن لا يخل هذا الاختصار بالنص وعادة ما يكون هذا الاختصار بالتعاون مع المخرج.

ج- اقتراح ترجمة جديدة لنص قديم في لغة معاصرة تتسق مع اللغة الحية.

3- التعاون مع المخرج والعمل معه على بلورة رؤيتة الاخراجية.

4- توجيه الجهود البحثية لفريق العمل خاصة إذا تم العمل في ورشات ابداعية.

5- اكتشاف نصوص جديدة والعمل مع المؤلفين على تطويرها.

6- تحويل بعض الأعمال الأدبية إلى مسرحيات ونقصد هنا المسرحة وتكون من قصة أو رواية أو الاعداد من المسرحية نفسها.

وما نخلص إليه إن:

الدراماتورج كلمة تشير إلى مجموعة من الأنشطة الهامة في العملية المسرحية التي يقوم بها فرد أو مجموعة من الأفراد، كما يجب أن يتميز الدراماتورج بثقافة واسعة وخيال أوسع ورحابة نقدية، وأن تكون له مؤهلات عالية.

3- المقاربة الدراماتورجية للنص الدرامي:

أ- مقاربة النص:

لنجاح النص المسرحي دراماتورجيا لا بد من تكامل أجزاءه أو شكله ومضمونه لأن البناء الدرامي ليس قالبا جامدا، إنما هو تركيب حي متطور متماسك، حيث أن التحليل الدراماتورجي للنص المسرحي أو العرض يذهب إلى أدق التفاصيل بالدراسة والتحليل والتفسير والتركيب، ذلك أن النص بنيه منفتحة دلاليا وثقافيا، وقد يتناص النص مع أحد أجزائه أو مع المجتمع أو مع نص آخر، وهذا ما أشارت إليه :"**جوليا كريستيفيا**" عند عرضها لمفهوم النص والتداخل النصي بقولها: "... هناك أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه... تتدخل في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" (9) ولكن لكل نص تحليل دراماتورجي خاص به وإن كانت الطريقة نفسها يجب على الدراماتورج مراعاة نوع النص حسب ما يأتي:

1- النص المعد.
2- النص المسرحي.
3- النص المقتبس.
4- النص المركب من مجموعة النصوص سواء مسرحية أو روائية.
5- النص المركب من قصائد أو من دواوين شعر.
6- النص المكتوب الذي يضاف إلى الارتجال.
7- النص المرتجل.

لذلك يجب على المحلل الناقد أن يراعي نوع النص الذي يقوم عليه العرض.

وترتبط دراماتورجيا النص بـــ

أ- **دراماتورجيا الانتاج:** وعمل الدراماتورج بحيث هو عمل فكري يقتصر على الاضاءة الفكرية للنص وتنتهي حدوده عند مرحلة التدريبات "فهو مسؤول عن اختيار النص وتوثيق وإعداد الريبرتوار واجراء البحوث التاريخية وتحضير الدعاية" (10).

ب- **دراماتورجيا الارتقائي:** وهذه الوظيفة تربط بفتح آفاق جديدة وأفكار طليعية متقدمة، وهذا هو الغالب على فنون الكتابة المسرحية وعلى معرفة وثيقة بمختلف أساليب الكتابة باختلاف مدارسها وتوجهاتها. (11).

وعليه يمكن هيكلة دراماتورجيا النص المسرحي كما يلي:

النص معد أصلا للعب

يجب على الدراماتورج أن يهتم بـــ

1- الحجاج الموظفة (البحث عنها)
2- التعبير عن الحجاج وإبراز نوعيتها.
3- الفهم
4- التحليل
5- التركيب
6- المقارنة
7- النقد
8- السجال

9- الاستنتاج

10- التركيب (12)

وما نخلص إليه أن دراماتورجيا النص تعيد للنص الدرامي سلطته وهيمنته كما يمكن أن يعاد النظر في نظريات كثيرة جعلت لهذا الأخير (النص) مكانة دنيا في ظل هيمنة وسائل الابهار البصري على الخشبة (الدراماتورجيا الجديدة)

ب- المقاربة الدراماتورجية للعرض المسرحي:

ما هو العرض المسرحي؟

العرض : هو العملية النهائية التي تقدم على الخشبة ويتلقاه الجمهور مباشرة بعد أن يضبط المخرج والمؤلف والسينوغراف والدراماتورج كل اللوازم لإنجاح العرض المسرحي، ولكن للدراماتورج عمل كبير ومميز في هذا النجاح فما هي إذن المقاربة الدراماتورجية للعرض المسرحي.

أ- **دراماتورجيا العرض:** تهتم بكل ما على الخشبة من ديكور وتنظيم تقني ومادي، كما تعمل على تأثيث الركح وتزينه وزخرفته من خلال رؤية سمعية وبصرية متآلفة ومنسجمة، لتشكل رؤيا المخرج ورؤيا العمل الدرامي المعروض فوق الخشبة إذن هي فن تنسيق الفضاء المسرحي بغية تحقيق أهداف العرض، ويظهر عمل الدراماتورج بوضوح في العرض ويدعى هذا بـ:

ب- **دراماتورجيا المنصة:** حيث يتدخل الدراماتورج في كل مجريات العمل المسرحي المجسد على الخشبة من طرف الممثلين بالتعاون مع المخرج والسينوغراف وكذلك الممثل (حركة الممثلين).

- **لغة العرض** وتشمل العلاقات اللسانية التي تتجسد في الكلام المنطوق به وفي حوار الشخصيات وكذلك العلامات غير اللسانية والتي تتمثل في حركات الممثلين وعناصر أخرى مساعدة كالسينوغرافيا وتتضمن هي الأخرى ما يلي:

1- **الديكور:** وهو كل ما يوجد على الخشبة وغايته تشكيل الفعل المسرحي بواسطة وسائل كالمعمار والرسم...إلخ.

2- **الملابس:** كل ما له علاقة بالممثل من مكياج وإكسسوارات وأقنعة،...

3- **لعب الممثلين:** قراءة الممثل والتعبير الجسدي، ذلك أن الممثل الحق هو الذي يتقن لغة الجسد ويعرف كيف يستعملها وقتما يشاء، إن الطاقة الكامنة في جسده تخرج من مكانها وتضع نفسها تحت تصرفه، وكل ممثل يحسن الأداء يفعل ذلك دون وعي منه.

4- **الانساق السمعية والبصرية:**

- **السمعية:** وتتمثل في الموسيقى بما تحمله من دلالات، حسب تطور أحداث العرض المسرحي.
- **البصرية:** وتتمثل في الاضاءة حيث تساهم في خلق جو ممن الفرجة، وتأدية بعض الوظائف المسرحية والسيميولوجية، والمقصود بالتلاعب بالاضاءة الابداع الدرامي وخلق جو أكثر إثارة في العرض.

وتشمل أيضا مقاربة الصوت، الالقاء ومدى فصاحته، صوت كل ممثل على حدى ومدى جوهرته، الأداءات الجماعية، المؤثرات المشهدية...إلخ.

4- المقاربة الدراماتورجية عند الغرب:

الدراماتورجيا الكلاسيكية:

إن الحديث عن دراماتورجيا لا ينفصل عن لحديث عن النشأة والتطور والتحول، فالمسرح وتحولاته الوظيفة من ما هو شعائري ديني طقسي إلى ما هو علمي معرفي مقنن، ساهم في انتاج عدة مهام وظيفية في النقد والتحليل والمقاربة وأبرز من مثل المقاربة الدراماتورجية هو المعلم الأول "**أرسطو**" الذي كان يرى بأن "نشأة كل من المأساة والملهاة بطريقة فجة وعلى غير خطة مرسومة ولا فكرة مدروسة" أصبح فيما بعد علما وقاعدة أرسى أسسها الأولى "**أرسطو**" (384–322 ق.م) (13)، فبعد أن درس "**أرسطو**" النماذج التراجيدية والكوميدية الاغريقية استطاع أن يؤسس قاعدة للكتابة المسرحية، حيث اهتم بشعرية الكتابة دون الاهتمام

بالملتقي وبالتالي اهتم بالعرض لأجل تميز هذا الفن عن باقي الفنون الأدبية لأن المسرح "يتميز بوجود مزدوج فن زماني وفن مكاني" إذ أنه يجمع بين نص أدبي وعرض أدائي، وهذا الاهتمام والقراءة الأرسطية للفن الاغريقي تجعل من "**أرسطو**" يمارس "**المقاربة الدراماتورجية**" إذ أنها الأساس في النشأة.

ويلي "**أرسطو**" "**هوراس**" الذي انتقل من مرحلة الأبوية إلى مرحلة الارشاد والتوجيه، إذ اعتمد الخطاب الشعري، وبذلك كان "**هوراس**" متقدما على أرسطو "في المقاربة الدراماتورجية" لأنه أعطى أهمية أكبر للعرض. (14).

ونجد في فرنسا الكاتب "**فيكتور هيغو**" الذي أعلن عن مبدأ الحرية في الفن سنة1827 م، والتي تضمنتها مقدمة مسرحية (كرومويل)، إذ يقول "لنزيل هذا الطلاء القديم الذي يحجب واجهة الفن ليست هناك قواعد ولا نماذج" (15). كما أولى "اللوب دي فيجا" أهمية قصوى للفرجة المسرحية إذ يرى المسرح من خلال الجمهور، وهذا يحسب له لأنها سابقة في الممارسة **الدراماتورجية** ولكن "**شكسبير**" في سابقة من نوعها يجعل من خيال المتفرج صانع جيد لمعمارية العرض حيث جاءت عروضه مليئة بالخوارق والخيال والشواذ والتهاويل الخارجة عن المألوف، إنه تعبير عن واقع بغير واقع.

إذ استطاع بممارسة الدراماتورجيا الافتراضية أن يوحد ما بين الفضاء الدرامي، وهو لم يغفل توجيه الممثل بممارسة دراماتورجية على الكيفية التي يتم فيها ايصال المعنى لتحقيق العرض.

أما الدراماتورجيا عند "**بريخت**" وهي الدراماتورجيا الحديثة" والتي ظهرت إبان القرن التاسع عشر، حيث اهتم "**بريخت**" بالمتفرج أيما اهتمام وخلق حدودا فاصلة بينه وبين العرض وجعله يدرك حقائق الأشياء بعقله دون التماهي في العرض.

ومن أبرز من مثل الدراماتورجيا الحديثة في الغرب نجد أيضا "**بسكاتور**" حيث أوجد منطلقات دراماتورجية من خلال مسرحه السياسي وليس من خلال النص، بل من خلال ما وظفه من وسائط كالوثائق والنشرات والأفلام، وكثيرون هم من ساهموا في تطوير **الدراماتورجيا** الغربية ونظروا لها وقعدوا وفق أسس علمية ومنهجية دقيقة إلى اليوم ولكن تبقى الدراماتورجيا البريختية أهم حلقة من حلقات التطور العلمي في المسرح، إذ أنها تأسيس لممارسة دراماتورجية تطبيقية أيضا والتي تعتمد على الخشبة والعرض المسرحي.

كانت هذه هي الدراماتورجيا الغربية فهل المسرح العربي (المغربي) يملك دراماتورجيا خاصة به؟ أم أنها دراماتورجيا غربية بأنفاس عربية، بنفس البناءات والتعقيدات وبنفس الممارسات والخطابات النقدية؟

للإجابة عن هذا الاشكال نقول إن النقاد المغاربة لهما توجهان: توجه حداثي غربي (دراماتورجيا غربية) يعارض التوجه التراثي (دراماتورجيا عربية تراثية) يبحث عن التأصيل ولذلك نرصد رأي الفرقين أو التوجهين بالدراسة والتحليل.

5- المقاربة الدراماتورجية المغربية واكتشاف الذات:

إن الصعوبة في ذاكرة المسرح هي تبيان العلاقة بين الماضي والحاضر، في حين أن العرض المسرحي لا دوام له، وأن الأثار التي يتركها تقتصر على نصوص مكتوبة (مسرحيات، مذكرات وكتابات نظرية).

والقصد من أعمال المسرحيين والباحثين السابقين هو إشاعة معرفتنا للمسرح كنسيج حتى يفلت من كل تقنين ومن احادية المعاني ويتجدد إدراكه وألوانه وظلاله على صفحة الأجيال، فالعرض المسرحي كيان مركب من حركة أجسام وإلقاء كلمات في حيز معد بشكل مؤقت، ليشمل معطيات جمالية وفكرية واجتماعية في آن واحد، وبذلك يكون المسرح حيزا للتعبير حيث يمارس الانسان قدرته على تحويل جسده أداة لعقله، ويختبر المجتمع معالجة الواقع بالتخيل فيصبح الخيالي موضوعا للتفكير والتساؤل. (16)

والمسرح العربي في أزمته المختلفة وفي أوضاعه الاجتماعية والفنية والرواجية، يعد ممارسة جديدة تتجدد بدهشة متخيلها في أزمتها لتوكيد الحضور الثقافي للمسرح العربي، بتاريخ له بداية وليست له نهاية له معنى الحضور في البحث عن امكانات تأصيل وتحديث هذا المسرح. (17). كما يضيف الدكتور عبد الرحمان بن زيدان قائلا: "وقد خلصنا بعد مقاربة كثير من قضايا المسرح

العربي إلى ن هذا المسرح صار موجودا في مسارب الواقع...وأن الخطاب النقدي المسرحي حاضر بمؤسساته وبمحتوياته المنغلقة أو المنفتحة على امكانية التغيير والتبديل أثناء مقارنته" (18).

وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على أن المسرح العربي منذ نشأته الأولى مازال يناضل إلى اليوم لأجل ايجاد لغة فنية كاملة ومتكاملة وهوية مستقلة، من خلال استحضاره للقضايا العربية، والجمع بين الماضي والحاضر والاهتمام بسيرة الانسان المعاصر "هذه الرؤيا تواكبها رؤيا أخرى على مستوى الشكل من خلال فتق الاحتفالية التي تعتبر أساس التواصل مع أي جمهور" والتي أسس لها ثلة من المسرحيين والنقاد المغاربة الذين ظهرت لهم دعوات وبيانات وتجارب تتفاوت في مستوى الحضور المعرفي والفني، وتختلف أسئلتها وأجوبتها حول أطروحة هذا التأهيل، ولكنها تهدف إلى:

- تغيير أسلوب وطريقة كتابة النص الدرامي العربي.
- انجاز فرجة تحمل في كل مكوناتها لون وصوت وصورة المحلي لأجل الوصول للعالمي.
- جعل رؤيا الفرجة انفتاحا على المستقبل وليس انغلاقا في هذا العالم.

انطلاقا من المبدأ القائل: "إن المسرح وجود حضاري وفعل انساني حياته تكمن في التواصل والتغيير والتغير".

- الاستفادة من التراث وفقا لضوابط علمية ومناهج وقوانين عالمية.

لذلك سعت مجموعة من الباحثين والناقدين المغاربة إلى تكوين ما يسمى بجماعة المسرح الاحتفالي وهي تضم: عبد الكريم برشيد، الطيب الصديقي، عبد الرحمان بن زيدان، محمد الباتولي، عبد الوهاب عيدوبية، ثريا جبران...إلخ وصدر أول بيان لهذه الجماعة سنة 1979م.

وبالتالي فإن وعي البحث الجامعي المغربي بأهميته ماراكمته الدراماتورجيا في الغرب من مقاربة محايثة، تراعي خصوصية الخطاب المسرحي وتقطع مع أي تقاطع براني مع ا لنص مما سرع وتيرة الترجمة والاعداد التي هيأ من خلالها "**د. حسين لمنيعي**" اضافة إلى الدرس الجامعي أرضية للتوطن، إن ملامح أو مظاهر الدراماتورجيا العربية (المغربية التي تجسدها الاحتفالية) تظهر على مستوى النص، العرض، بكل محتوياته، الملابس، الديكور، حركات الممثلين وبالتالي كل ما يحمله الطقس الاحتفالي الفرجوي).

إن البحث عن هوية عربية ودراماتورجيا عربية ظهرت في جهود الكثير من الكتاب المغاربة أبرزهم الدكتور "**يونس لوليدي**" الذي اقترح في كتابه "الميثولوجيا الاغريقية في المسرح العربي المعاصر" اضافة إلى المنهج المقارن تحليلا مناسبا لخصوصية المسرحية، ذات البناء الأسطوري بداية من مقومات الفرجة من خلال ارشاداتها الركحية (19). أما الكاتب الآخر الذي عني بالدراماتورجيا هو الدكتور "**أحمد بلخيري**" في كتابه المعنون بـ"نحو تحليل دراماتورجي" الذي يضع الكاتب في سياق النقد المسرحي" مقترحا نموذجا قرائيا دراماتورجيا "**لمثال برونز**"، والذي حدد فيه النظريات الدرامية من ارشادات مسرحية وحوارية، والفعل الدرامي وكذلك حوافز الفعل وإعداد الزمن الدرامي، مقاربة الشخصية، أنواع الخطاب، شروط التلفظ وهي أهم النقاط التي رآها الكاتب مهمة لكتابة دراماتورجية مثلى ولمعاينة العرض بالقوة وليس بالفعل والنظر (20).

وبهذا يكون المسرح المغربي مميزا في خطابه الأدبي والفني والفرجوي، يمتلك رقما جديدا للتجدد والتغيير وتوالد الأفكار "إن له سلطة معرفية تتخزن فيها صور التجارب والذهنيات والعادات والتقاليد واللغة وكل مظاهر الاحتفالات التي تنطق بها المعرفة" (21).

إن الدراماتورجيا المغربية التي تحفل بالتراث وبالماضي المجيد لهذه الأمة حيث تتداخل الأزمان بشكل ملفت للانتباه تعيش الماضي في الحاضر، تلبس قناع القديم بثوب جديد، تعيش الصراع بين تداخل العوالم، عالم الأحلام والحقيقة، عالم المرأة والرجل، وعالم الخير والشر، ولكنها تبرز عالما واحدا حقيقيا هو عالم الانسان العربي الأصيل الذي يبحث عن ذاته المغيبة بكل إرادة وإصرار.

وفي مقابل كل هذا برز فريق ثان يطرح سؤالا جوهريا: هل يمكن للاحتفالية أن تحضر في احتفالاتها تاريخ وفعليات المسرح، وتيماته وأشكال تحققه، لتكون دلالة وصورة حقيقية عن مسرح عربي الهوية؟ أم أن البحث عن الهوية لا يفصلنا أبدا عن النظريات الغربية والتي هي الأصل في كل شيء.

6- المقاربة الدراماتورجية المغربية وخرافة الاحتفالية:

إن الكتابة النقدية كما هو معروف هي إعادة طرح الأسئلة حول الأجوبة القديمة حول المسرح العربي (المغربي) هي قراءة ريبارتوار المسرح المغربي لتقويم كل التصنيفات القائمة (مسرح هاو، مسرح محترف، مسرح احتفالي...)

يقول الدكتور **محمد أبو العلاء** :" أنها تصنيفات مبنية على الأهواء، ترسم الحدود من الخارج بدل الداخل بغض النظر عن توجهات أصحابها والوقوف على آليات اشتغال لغتها الدراماتورجية سواءا على مستوى النص في سياقه الأفقي أو في سياقه العمودي" وبهذا يكون الدكتور "**أبو العلاء**" نافيا لكل الجهود التي يقوم عليها المسرح المغربي الباحث عن الهوية العربية.

وفي مقال آخر منشور للدكتور على شبكة الأنترانت بعنوان "نحو تحليل درماتورجي وهاجس الافتحاص"، أن كتاب **أحمد بلخيري** "نحو تحليل دراماتورجي" حلقة من سلسلة مشروع حفري يروم النبش عموديا في الأنوية الغربية المؤطرة للنقد المسرحي بالمغرب، اضافة إلى ذلك إن الكتاب يترصد هيئات الناقد على مستوى توظيف المصطلح على حساب آليات تشغيل الخطاب.

ويضيف قائلا إننا لا ننتج المصطلحات المسرحية فالإنتاج الناتج عن الأبحاث التطبيقية من لدن نقاد غربيين ذلك أننا نستهلك ولا ننتج شيء، ونحن لا ننتج لأننا لا نقرأ لا نحلل النصوص ولا نشاهد العروض (22).

أليس كتاب "**أحمد بلخيري**" نسخة عن كتاب "**ميشال بورنز**" المعنون "بتحليل النص المسرحي" فكتاب أحمد بلخيري لا يضيف جديدا وإنما هو ترجمة، إذن فعن أي دراماتورجيا نتحدث عن أي مقاربة وكل المصطلحات التي نستعملها في المسرح ما هي إلا مصطلحات غربية؟

ومن جهة أخرى يرى "**فرحان بلبل**" إن المسرح العربي منقول برمته عن المسرح ولا قيمة لجميع الأبحاث التي تحاول أن تجد له أصلا في التراث العربي القديم من مشاهد احتفالية وفرجوية، وكل الذي جرى أن الرواد الأوائل وجدوا فيه شكلا قادرا على تحقيق الأهداف الفكرية والاجتماعية ولأنه منقول من الغرب فقد جهدوا في اتقان نقله أولا وجهدوا أكثر في اتقان تقليده، ثم بدأوا يفكرون في تحويره حسب الخصوصية العربية.

وبعد ذلك يكون المسرح العربي تقليد دائما وليس تجديدا وإن حاولنا نكران ذلك فإننا نقول أليست الاحتفالية ابتدأت عند اليونان ومع الطقوس الاحتفالية بالإله "ديونيزوس". والاحتفالية مظهر من مظاهر الاحتفالات الشعبية التي تتقنها كل الأمم من شرقها إلى غربها.

فالدراماتورجيا المغربية إذا خانة فارغة على رأي د/أبو العلاء، في النقد المسرحي المغربي وهذا له أثر على تنظيراتنا الأتية من فراغ خلافا للشعريات الغربية المؤسسة والمبنية على نصوص.

إن الجدال القائم في المغرب الشقيق بين النقاد والسجال يغني المسرح العربي أكثر مما ينقص من قيمته، فهل هذا السجال سيفتح أمام المسرح العربي آفاق الهوية أم أنه سيظل حبيس الحدود؟ لا نملك اجابة بقدر ما نملك أملا في غذ أفضل لمسرح عربي أصيل.

وبعد هذا التحليل خلصنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- إن النقد المسرحي المغربي (العربي) لا يزال يفتقر إلى كل المقاربات المنهجية والدراماتورجية لأن تطبيقها لا يزال محتشما.
- إن المسرح المغربي مسرح منتج متنوع ثري يغني النقد في تجديده وتجدده الدائمين.
- أزمة المسرح المغربي لا يمكن اختزالها في تعالي المخرج عن النص أو انعدام ثقافة الانصات بين المخرج والمبدع والمؤلف بل هي مرهونة بالناقد أولا واغنائها بما يكفي من مقاربات دراماتورجية حتى لا ينظر من فراغ.
- المقاربة الدراماتوجية توفر امكانيات لإعادة المنجز المسرحي المغربي كما تمكن أيضا من إعادة النظر في رصيد التنظير بالاتفاق والانسجام مع المنجزات والأبحاث الدراماتورجية المغربية.
- على الرغم من التراكم الكمي والكيفي كتابة واخراجا، فإننا لم نصل إلى المسرح الذي نطمح إليه ورغم ذلك فالمقاربة الدراماتورجية خطوة متقدمة في مجال العمل الدراماتورجي.
- إن دراماتورجيا النص توفر امكانيات لإعادة المنجز المسرحي المغربي.
- إن حدود المقاربة الدراماتورجية هي حدود العمل على الاضاءة الفكرية للعرض كما هي مهمة السينوغرافيا في العمل على الاضاءة البصرية.
- وإننا ندعوا من خلال هذا المنبر إلى ضرورة نشر الوعي المسرحي من خلال الجلسات والمؤتمرات والورشات المتخصصة في فنون المسرح.

قائمة المراجع

1- ماري الياس، حنان قصب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 1997، ص501.

2- جميل الحمداوي، مراحل النقد المسرحي المغربي ومقارباته المنهجية على الرابط www.annawras.info.

3- فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، مديرية الكتب والمطبوعات منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، ط2، 1996، ص115.

4- المرجع نفسه ص118.

5- ماري إلياس، حنان قصب حسن، المعجم المسرحي، ص205.

6- Patrice Paris, Dictionnaire du théâtre des sociales Paris 1980, p135.

7- من محاضرات الأستاذ: أحسن تليلاني، جامعة عنابة 2011.

8- المرجع نفسه.

9- عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، ص71.

10- جميل نصيف، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1980، ص78.

11- على جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، مؤسسة سلطان بن عويس الامارات، 2003، ص203.

12- خليفة ببهاوي: نقد المسرح، مقاربة النص ومقاربة العرض على الرابط:
http://exyptartsacademy.kenanaonline.com

13- يوسف رشيد مشار غاري، الوظيفة الدراماتورجية وتمفصلات العلاقة بين النص والعرض، مجلة التوبية الأساسية، ع 70، 2011، ص5.

14- المرجع نفسه، ص5.

15- المرجع نفسه، ص6.

16- روجيه عساف، سيرة المسرح أعلام وأعمال، جدول تاريخي للمسرحيين والمسرحيات، دار الآداب، بيروت، لبنـــان، ط1، 2009، ص9.

17- عبد الرحمان بن زيدان، معنى الرؤية في المسرح العربي، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2000، ص43.

18- المرجع نفسه، ص8.

19- محمد أبو العلاء، المسرح المغربي، على الرابط:
www.arabicmagazine.com

20- المرجع نفسه

21- عبد الرحمان بن زيدان، معنى الرؤيا في المسرح العربي، ص13.

22- محمد أبو العلاء، نحو تحليل دراماتورجي وهاجس الافتحاص على الرابط:
www.startimes.com

"أحجية ملكة بلقيس"

دراسة انتربولوجية

لعرض"مارجا نيكانان"

د.طامر أنوال
قسم الفنون الدرامية
جامعة وهران

هناك طرق متعددة ومختلفة في التوقيع على عقد تحالف وشراكة مع النسق الثقافي، إما أن نتكيف مع الوضع الحالي،مؤسسين للترف الفكري والفني،أو نأمل في فن متمرد دوما ومعاد لأي احتواء,أو تدجين،بحثا عن طرح مولد لاحتمالات جمة."إن الثقافات مجموعة من التصنيفات المواشجة والمبادئ التصنيفية.وفي حين تمنحنا التواصل مع العالم "الخارجي"،تصنف وتقعد المعالجات المتناوبة والمكبوتة لذلك "العالم"نفسه."(1)

يمكن أن تجسد التمثلات ركحيا ثلاثة أنواع من الرموز متشاركة أو منفصلة فيما بينها:

البيكتوغرام Pictogramme (تجسيد للواقع)

ايديوغرام Idéogramme (رموز متفق عليها)

بسيكوغرام Psychogramme (رموز عاطفية)

هذه الاحتمالات جائزة على خشبة المسرح وبالذات مسرح العرائس،إلا أنها بحاجة دوما إلى مفتاح لفك أبجديتها،ويتجلى هذا المفتاح في لغة لفظية ولغة جسدية.الأولى هي بمثابة انعكاس أمين للواقع،يسمح بفبركة عوالم،تحوم ما بين الضمني والبين،والثانية تتشكل من نزاع دائم ما بين الرموز وما بين تعدد التفاسير الممكنة،المتناقضة أحيانا والمتغيرة، مع الاحتمال الأكبر ببقاء مساحة واسعة في العتمة.

ومن ثم تجربة الفنانة "مارجا نيكانان"Marja Nykanen مؤسسة تعاونية Théâtre d Illusia (2)لمسرح العرائس في مقطع من عرضها :"هذه الليلة حول البئر"المقتبس عن "أحجية ملكة سبأ"(3) ،هي فرضية مفتوحة لكل التساؤلات،كومة من الحساسية والانفعالات والرغبات المكتومة والمعلنة التي قد يحملها مسرح العرائس.

إن أول محرك للعملية الإبداعية كان هو"الرغبة"،محور تقاطع قارات العالم وأديانها،بحثت المخرجة "مارجا" عن الموضوع،فوجدته في عباءة شعرية "ملكة سبأ".ثم إن استقراء الأثر مسرحيا أفسح المجال أمام المبدعة ووسع من دائرة – الأنا –وعلاقتها باللذة،ليمنحها وجودا متميزا,قائما بحد ذاته،من حيث هي وجود مادي محقق (جسد) يتفاعل في فضاء النص/العرض من خلال علاقة متشابكة ما بين:جسد /ممثلة

جسد/دمية

مسائلا الذاكرة، الآخر، بحثا عن التواجد داخل/خارج الحد.

حينما يمتزج النص الشعري لمحمد كاسيمي(4) بأداء الممثلة،بحضور تقنية خيال الظل والدمية "بلقيس"،يخرج النص من عزلة التجربة الفردية،الذاتية والنرسيسية، ويتحرر من فك القراءة المثبتة المستلهمة لمرجعية تتفق حولها الأديان الثلاثة وهي:"لقاء الملك سليمان بملكة سبأ".لينفتح على إمكانيات الحياة نفسها، ومن ثم نافذة متفاعلة مع المطلق.

على الركح،فضاء مشكل من مقعد وبئر، شكل دائري من الماء بحجم 3 سنتم،تزاوج غريب وحتمي ما بين فضاء الأرض، بئر الماء و لامحدودية السماء،ما بين المركز والانسياب والعالي."وبوصف الأرض مادة ،هي الأم والرحم اللذان تتولد فيهما الأشكال،وبوصفهما steresis(شكلا سالبا)،لن تظهر الآن،كسلبية،بل كمحبة نشاطا ذاتيا،مع أنه سالب –كقوة جذب وتركيز تجعل منها بؤرة ماصة ،تتعارض مع نشاط السماء التوسعي والمشع،نشاط القطب الموجب." (5) تقاطع الرحم والحد من خلال انسيابية البئر الذي يمحو كل اثر للماض.

تجلس ممثلة مرتدية الأبيض تقرأ في كتاب. ظلال الأطلال بادية، ثم ظلال قافلة مارة ،يحل الظلام،..

ترفع الممثلة عن الأرض دمية،"كم أصبحت كبيرة!" تقول الدمية كلمتها السحرية..ويبدأ العرض.(6) عرض يزاوج ما بين الحلمي والرمزي والميتافيزقي،إذ يتحول جسد الممثلة إلى جسد يوازي ما بين "الانتربولوجي" المتحول عبر التاريخ، و"الانتولوجي" الكاشف لطبيعته حسب المجتمعات ، والاستيطيقي الملهم للتأويل. "المسرح هو جسد " le théâtre est corps عبارة محددة حسمت بها "آن ايبرسفيلد"(7) الجدل.لقد كان الجسد وتعبيراته أو لغاته،دوما قضية أساسية بالنسبة لجماليات العرض،ليصبح الجسد –كما يقول–باتريس بافيس:"جسدا ناقلا" ،" فالجسد مادة ليست تعبيرا عن الفكرة أو عن النفسية.الحركة أصيلة،مبدعة ونتاج مشاعر.حركية هذا الجسد لا تعمل فقط على إبراز وتكرار الكلام."(8)

بل يصبح الجسد أكثر من موضوع نقل في عرض أحجية ملكة سبأ"،انه مركز إشعاع للسحر والعنفوان على الخشبة،ويعيدنا إلى زمن الأولين،زمن الأسطورة والكائن الخرافي، من خلال توظيف "الصقر الأزرق" الإله "هوريس" رمز القوى والجبروت،اله السلطة عند قدماء المصريين،الذي يتراءى لنا عبر ستارة خيال الظل،"يبدو أن الإلهة جبلت الناس على صورتها لان الناس جبلوا الإلهة على صورتهم ابتداء..(9) من يستنسخ من؟انه إستراتيجية البقاء والاستمرار عبر عملية النرجسي ، مساحة موحدة ما بين الحضور والغياب،الحقيقي والوهمي،معايير تعيد للكفة رجحانها نحو المقدس.

إن الدمية لا تملك من الواقعية شيئا،إلا ما يمكن إسناده لها،بعكس الممثل "الإنسان" الذي فور وقوفه على الركح متقمصا الدور هو شخصا في حد ذاته ،بدمه ولحمه.فكيف يستوعب ذهن المتلقي هذه اللامعقولية ؟ ببساطة لأنه يحمل من القدرات ما يؤهله،وهي ملكتان:

– ملكة التغيير /التنقيل من موضع إلى آخر
– موهبة الإحلال أي تغيير الوجه بوجه آخر (إحلال محل)

ينقل المتلقي في واقعه الجمالي "الشخصية" إلى قياسات وأنساب (أحجام)خاصة به،مما قد يحول مجرد تعبير للوجه من ابتسامة أو تقطيبة وجه،إلى تجسيد للأهم،إلى محصلة سلوك فيزيونومي وبسيكولوجي للشخصية التي يحملها الممثل الحقيقي شحنة مزدوجة من المشاعر والسلوكيات. هذه "التنقيلة"من موضع إلى آخر ونمنمتها للواقع الإنساني ،تحيلنا إلى تأليفة من "السجايا"أو "الأمزجة".

يبدو أننا كبشر تسيرنا رغبتنا بتوليد المعاني إذ من المؤكد أننا قبل كل شيء نصنف ضمن "إنسان المعنى"، فنحن ننتج المعنى،وندور حول المعنى، ومن ثم،ما موقع البئر من محاولة التطهير الملازمة لذهن المذنب؟؟ وهل الذاكرة بحاجة إلى حضور الماء للإنعاش أم لإغراق الذات والرغبة على حد سواء.

"يبدو أن مصادرنا الدلالية محدودة.ولذلك،وفي حين نفتقر إليها لنستقل فكريا،نحن نكافح من أجل التخلص من التصنيفات التي تبنينا وتسجننا من الداخل.ومهما يكن عدد ونوع الجواهر التي نصقلها،فإننا نخفق في أن نعيد إليها الشفافية،وهي تخفق في أن تعكس وجوها غير وجوهنا."(10) ومن ثم تظهر أولوية الإيماءة على الكلمة كنوع من الإيمان بالدلالة الميتافيزيقية للجسد المتجاوز للحد وللقيد.

يلتحم جسد الممثلة بإيقاع حركات الدمية،وهو يلف الفضاء مؤشرا إلى الغياب،فضاء يكدس أشياء منتقاة من الماضي الحميمي،ههنا حاضر، تنسل من غبار النسيان خيوط خلاء المكان.

لم يعد هناك حيز فاصلا ما بين جسد الممثلة والدمية،يمتزج الفاعلان في تركيبة غريبة من الايماءات والنظرات،ازدواجية عشق وهيام تتلاشى فيها"الحدود"و"المعترف به"،الساكن والمتحرك،ويمسي الجسدان كيانا واحدا،جسد يفضح الكامن بعمق الإنساني،ماهو أكثر صدقا والأقل تدجينا.

إلا أن هذه الهوية الطبيعية للطبع الأولي هي أيضا هوية اجتماعية ومن ثم مشرعنة،انه نتاج المصرح به والمتفق عليه لجسد أباح لذاته التكيف، وظل أسيرا لقلقه الوجودي،يساءل الشيخوخة والتجاعيد والتحول من قوة وعنفوان الشباب من عمر العشرين والظفائر المسترسلة السود،إلى بياض الشيب.وكأن الفضاء يتقاطع ما بين ثنائيات الشرق والغرب،يغازل الوحدة وكنه المساحات الفارغة:

" إلا أن البيت فارغا،الغرفة الكبيرة فارغة،السرير الكبير الأبيض مقلوبا.."(11) وما هذه الذاكرة التي تأسر كيان بلقيس؟؟ذاكرة متشعبة بالكلمات، وكأن الوجود ليس إلا كلمات تختزنها الذاكرة المهترئة ،تلاعبها وتداعبها وتتناسى بداخلها.لاشيء إلا الكلمات..
تسعى "بلقيس" إلى إنعاش ما مضى من خلال الاسترجاع، وهل للماضي مكان بالحاضر..؟هل هو الحنين الذي يأسر الكيان،أين كان البيت ممتلئ والغرفة الكبيرة مفعمة حياة والسرير الكبير الأبيض مذهلا؟؟
لم يكن انتظار بلقيس لظهور العشيق،كان انتظارا للأزل،لبؤرة الضوء الذي بداخلها،على الروح أن تترجل على خطى الدمى والذات النابعة من عمق الأزمنة المهجورة.
في مواجهة النظرة "الثابتة" للدمية،ينشأ لدى المشاهد تأثير "شد الانتباه" وهنا يسمو الخيالي عن الرمزي.إننا أمام مفهوم "اللـذة" التـي تحدثها قوة الجذب الإيحائية لدى عرائس الدمى ،من خلال ما تحدثه من "تحرير عميق للفكر اللامنطقي".إن "الحلم" و"النشوة"ظاهرتان فيسيولجيتان تحددان منطقتا التناقض مابين الفكر الابوليني والفكر الدينيسوسي حسب "نيتشه".(12)

وتتحول ثبوتية النظرة، في لحظة ما إلى "التملك"،زمن رؤيتي،زمن فهمي،ومن ثم يردد المتلقي في داخله:زمن الاستنتاج: مـاهي إلا دمية.

إن الفرد ضئيل أمام عملية "الجذب"، مسمر،مجمد،فاقد للكثير من الحواس،نوع من وقف للحياة،للحركة.ومن ثم بإمكان الفكر البشري أن يستوعب العالم من خلال "اتفاق"مسرحي،فهناك عقد يبرم على الفور ما بين الركح والقاعـة، وقناعاتنـا الراسـخة فـي اللاشـعور الجمعي.قناعات وقيم ثابتة تخضع لعلاقة تراتبية الثالوث المؤسس لهيمنة الديني،الاجتماعي والسياسي.

لا تحاكي"دمية بلقيس"الواقع،وإنما تنصب خيم "الانزياح" بالمقارنة مع "الحقيقي"، والعملية لا ترهق أو تحرج المتلقـي ،بالعكس،إنهـا ضمن إدراكه، وضمن طاقاته لفك شفرات هذا "الاختلال"أو "الزيحان".

كل اللعبة هي إذن لعبة فك شفرات اللغز،التي قد يدفع فيها الخاسر تاجه وحريته:

–سليمان: "حدثيني،أيتها الملكة،إذا كانت الحكمة لا تقاس لا بمقدار ذهبها ولا بجيشها، ولا بأراضيها، ولا بكرمها، كيـف بإمكاننـا التعرف عليها؟"

–الهدهد:"اعرف!من خلال الألغاز!وعلى سرعة حلها نعرف مقدار حكمة الأمير أو الحكيم."

–سليمان:"أتريدين اللعب؟"

–الملكة:"نعم!"

–سليمان:"الرهان؟"

–الملكة:"تاجنا!أضع لك الأحجية،إذا خسرت،تدع مملكتي بسلام."

–سليمان:"وأسالك بدوري.إذا خسرت،أمنحك مملكتي،ولكنك ستكونين ملكتي.." (13)

أن نؤول هو القبول بما يمكننا إدراكه، وان أدركنا مضمون الرهان،على الفوز، أو التملك، من يملك من، الفـائز أم الخاسـر؟ وأي موضوع هو للرهان، المملكة أم الذات؟ تلك الردود ما هي إلا أشكال ملغزة للفكر والوجود،وليست مساعي للأجوبة حيث تسعى الذوات من خلالها إلى تثبيت نوعا ما نرجسيتها.

لا يمنح مسرح الدمى في عرض "مارجا"فضاءا لتلاحم الشخصية بذاكرتها ،لقاء جامع محاكم ما بين الماضي والحاضر وفقط، فتحت تأثير السحر الديونيزي،يتموقع الزمن صديقا أو عدوا ،ليعايش الفرد سلسلة الصراعات المتعددة الأشكال والأطياف ،فتتراءى الأحلام ،خرير الوديان،زقزقة عصافير..لصلح أبدي.

" القوة الاستيتيقية للطبيعة جمعاء،لأجل ارفع مكانة للغبطة ، ولأسمى رضا لما هو قبلي، نشوي، ينجلي هنا تحت قشعريرة السكر"(14)

هذه القوة الجمالية التي تنعش وعي المتلقي وتؤثث لألوانه وتعرجاته،تنبثق من حاجة للنشوة في تلاحمها مع النبع الأول:الطبيعة.

ترقص ملكة "سبأ" مغلقة العينين على أهازيج الكلمات المنثورة،ترقص بتناهي على السرير المنهوك،ليس إلا الرقص الذي يبعث روحها من جديد ،يحررها من رماد "الاجتماعي"،ينسيها "الجائز" و"المقبول" ويمنحها إمكانية الترحال من الآني الموحش إلى عذوبة ماضي مسكون عشقا وحضورا.

-قائمة البيبلوغرافيا:

1-بيار ماراندا،جدل الاستعارة : مقالة انتربولوجية في التأويلية،من كتاب : القارئ في النص،مقالات في الجمهور والتأويل،تحرير: سوزان روبين سليمان،انجي كروسمان،ترجمة:د.حسن ناظم،علي حاكم صالح،دار الكتاب الجديد المتحدة،الطبعة الأولى 2007، ص 226

2-تعاونية فرنسية فيلندية ،تأسست سنة 1997،من أعمالها: Roi « , « premier chant » , « La conférence des oiseaux » océan »....

3-نص : محمد قاسيمي،موسيقى : سنا سلمانكاليو، عرضته الفنانة "مارجا" بقصر الثقافة "تموشنت" في إطار ورشات تكوين ل"مسرح العرائس":جوان 2013.

4-كاتب روائي،شاعر،دراماتورجي،جزائري من مواليد1955،من أعماله القصصية:"المشوار1987،"سر مملكة سبأ"1990 من أعماله المسرحية"اعترافات إبراهيم"1994،"لغة الله"1997،"نهاية البشرية"2004،"الأرض المقدسة"2006،

5-جان-فرانسوا ماركيه،مرايا الهوية،الأدب المسكون بالفلسفة،ترجمة أ.كميل داغر،مركز دراسات الوحدة العربية،الطبعة الأولى،بيروت،2005 ص31

6- ينظر استهلال وتعريف بالعرض بالموقع الخاص بالفرقة المسرحية **www.theatre-illusia.com**

-7Voir Anne Ubersfeld, Lire le théâtre ,Paris, Berlin,Coll, Lettres SUP.2001 , p 224

-8Patrice Pavis , Dictionnaire du théâtre, Edition Armand Colin,2002, p71

9-بيير ماراندا،جدل الاستعارة : مقالة انتربولوجية في التأويلية،من كتاب : القارئ في النص،مقالات في الجمهور والتأويل،تحرير: سوزان روبين سليمان،انجي كروسمان،ترجمة:د.حسن ناظم،علي حاكم صالح،ص 238

10-المرجع السابق ،بيير ماراندا،جدل الاستعارة : مقالة انتربولوجية في التأويلية،من كتاب : القارئ في النص،مقالات في الجمهور والتأويل،تحرير: سوزان روبين سليمان،انجي كروسمان،ترجمة:د.حسن ناظم،علي حاكم صالح،ص226

11-نص شعري لقاسيمي،غير مطبوع،قرا بمهرجان مسرح العرائس بتموشنت 2013

-12Friedrich Nietsche,L'Origine de la Tragédie dans l'esprit de la musique ou Hellénisme et Péssimisme,Traduction par Jean Marnold et Jacques Morland. Mercure de France, 1906 [quatrième édition] (Œuvres complètes de Frédéric Nietzsche, vol. 1, p 25

-13Voir Mohamed Kacimi ,Enigme de la reine de saba, Edition Dapper, Paris 1999

-14Op cit .Friedrich Nietsche , L' Origine de la Tragédie dans l'esprit de la musique ou Hellénisme et Péssimisme,p33

المقاربة التداولية للمسرح "محمد تيمد نموذجا"

د. بشرى سعيدي

المغرب

تمهيد:

يعتبر المسرح حقلا طبيعيا يتلاءم مع كل الحقول المعرفية ذلك أن كافة الشعريات النقدية استطاعت أن تجد ما تصبو إليه في المسرح لأنه المجال الأكثر ملاءمة للإشباع المعرفي، لذلك سنحاول في هاته الورقة أن نتناول إحدى النظريات التواصلية التي اشتغلت على مجموعة من الخطابات أهمها المسرح، هاته النظرية هي التداولية، لذلك سنعمد في هاته الورقة على مقاربة العناصر التالية:

-التداولية: مفهومها، مصادرها وقضاياها.

-إشكالات التداولية.

-المقاربات التداولية المسرحية.

-تطبيقات التداولية على أعمال المسرحي المغربي، محمد تيمد: (كاهنة المطبخ) " و(منام قط) نموذجا.

1)-التداولية مفهومها مصادرها وقضاياها.

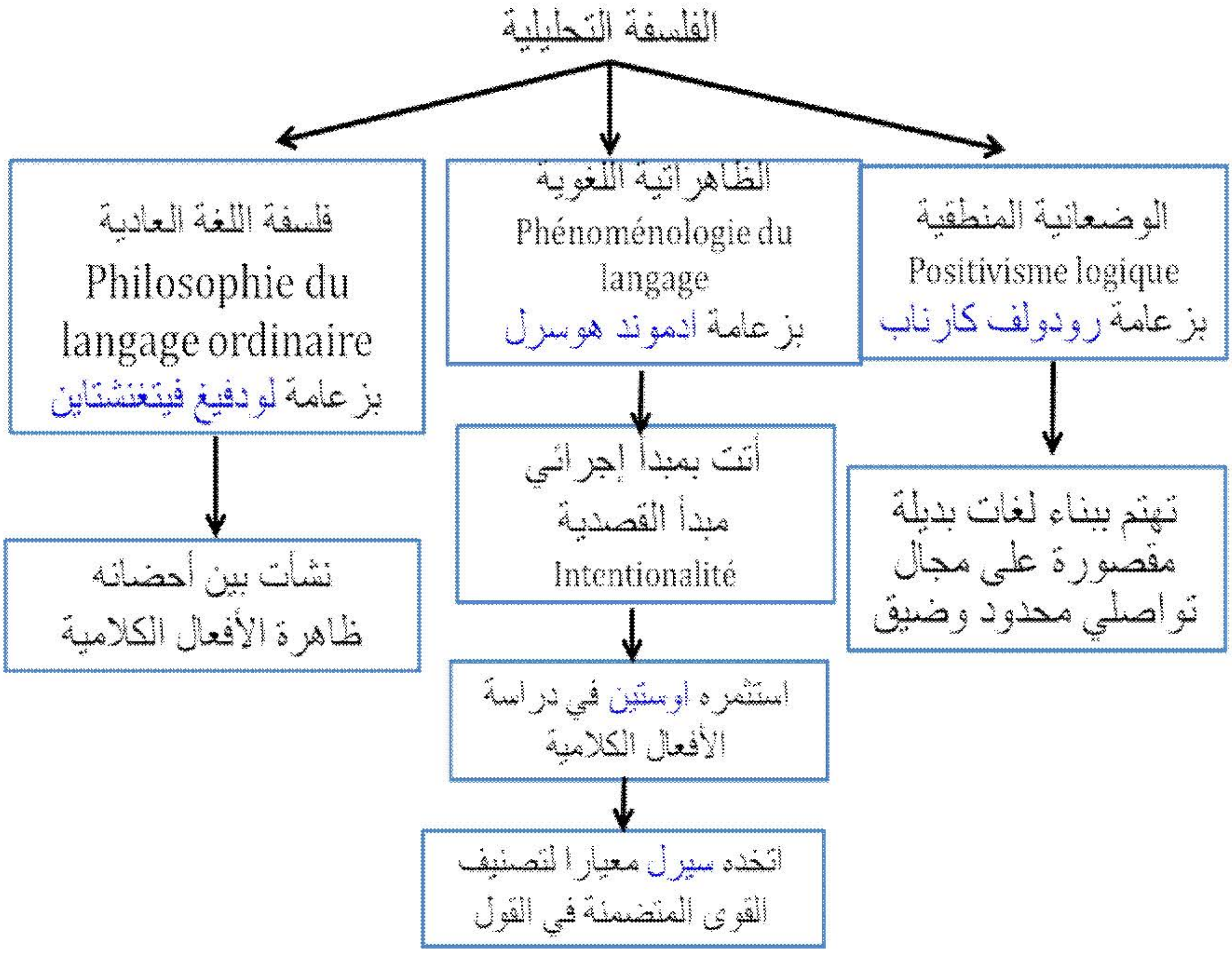
يعتبر مفهوم التداولية مفهوما فضفاضا لكونها مجال واسع ومتشعب وبالتالي يجوز القول بوجود تداولية البلاغيين وتداولية اللسانيين وتداولية المناطقة والفلاسفة. وتَعْتَبِرُ الباحثة ارمنكو فرنسواز "التداولية كبحث في قمة ازدهاره لم يتحدد بعد في الحقيقة، ولم يتم بعد الاتفاق بين الباحثين فيما يخص تحديد افتراضاتها أو اصطلاحاتها"[1]. لقد انبثق التيار التداولي بعد تأزم التيارين البنيوي والتوليدي في احتواء كافة الأبحاث اللسانية المعاصرة، مما جعل هذا الحقل اللساني يتصف ببعض العبارات الجارحة اصطلح عليها "صندوق القمامة" وذلك لكون كل الأبحاث الفائضة عن الحقول اللسانية الأخرى تنصهر في خانة التداولية La pragmatique، غير أن الواقع اثبت عكس ذلك، لأن التداولية أصبحت الحقل الذي يتناول الأدوات الأكثر إجرائية المتناولة للتفكير اللغوي الأكثر أهمية. إن المتتبع لمصادر التداولية يتأكد من تعددها، إذ أن لكل مفهوم من مفاهيمها حقل معرفي انبثق منه، "فالأفعال الكلامية" مثلا انبثقت من مناخ فلسفي عام تمثل في "الفلسفة التحليلية" أما مفهوم "نظرية المحادثة" فقد أُخِذ من فلسفة بول غرايس Grice، أما "نظرية الملاءمة" فقد تمخضت عن علم النفس المعرفي. إن هذا التداخل بين الحقول هو ما جعل تعريف التداولية مسألة عصية حيث عرفت بكونها من المستويات الأساسية المشكلة للعلوم اللسانية إلى جانب التركيب، الصرف، الصواتة، الدلالة والمعجم. غير أن مما يميز التداولية هو

أنها ليست علما لغويا يقتصر على وصف وتغير الظواهر اللغوية، بل كونه علما تواصليا يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال مما جعلها جديرة بان تسمى "علم الاستعمال اللغوي"[2].

وتجدر الإشارة إلى أن الفلسفة التحليلية التي انبثقت عنها التداولية هي التي اهتمت بتجديد بعض المباحث اللغوية خصوصا مبحث "الدلالة" والظواهر اللغوية المتفرعة عنه.

ولعل أهم فرع في الفلسفة التحليلية والذي اهتم بالتداولية هو فلسفة "اللغة العادية" **(philosophie du langage ordinaire)** بزعامة فيتغنشتاين لودفيغ، حيث اعتبر أن المادة الأساسية للفلسفة هي اللغة، لان هاته الأخيرة هي السبب في كنه الفلسفة، ولقد تمظهر هذا الاتجاه كثيرا مع فلاسفة مدرسة اوكسفورد خصوصا مع ج.ل. اوستين الذي تأثر بأستاذه فيتغنشتاين وأكد ذلك في كتابه: "عندما يكون القول هو الفعل"، وتقوم نظريته على أن اللغة: "أداء أعمال مختلفة في آن واحد وما القول إلا واحد منها: فعندما يتحدث المتكلم فإنه في الواقع يخبر عن شيء أو يصرح تصريحا ما أو يأمر، أو ينهي أو يلتمس، أو يشكر، أو يعيد، أو يعتذر، أو يحذر، أو يدعو، أو يسمي، أو يستغفر، أو يسبح، أو يمدح"[3]. ثم تناولها تلميذه ج. سيرل الذي استثمر مبدأ القصدية لاوستين في دراسة الأفعال الكلامية، واتخذه معيارا لتصنيف القوى المتضمنة في القول وتجدر الإشارة إلى أن الظواهر اللغوية التي ناقشها فلاسفة التحليل كثيرة نذكر أهمها: الإحالة، الاقتضاء، الاستلزام الحواري، ومفهوم الافتراضات المسبقة وظاهرة الأفعال الكلامية.

مصادر التداولية



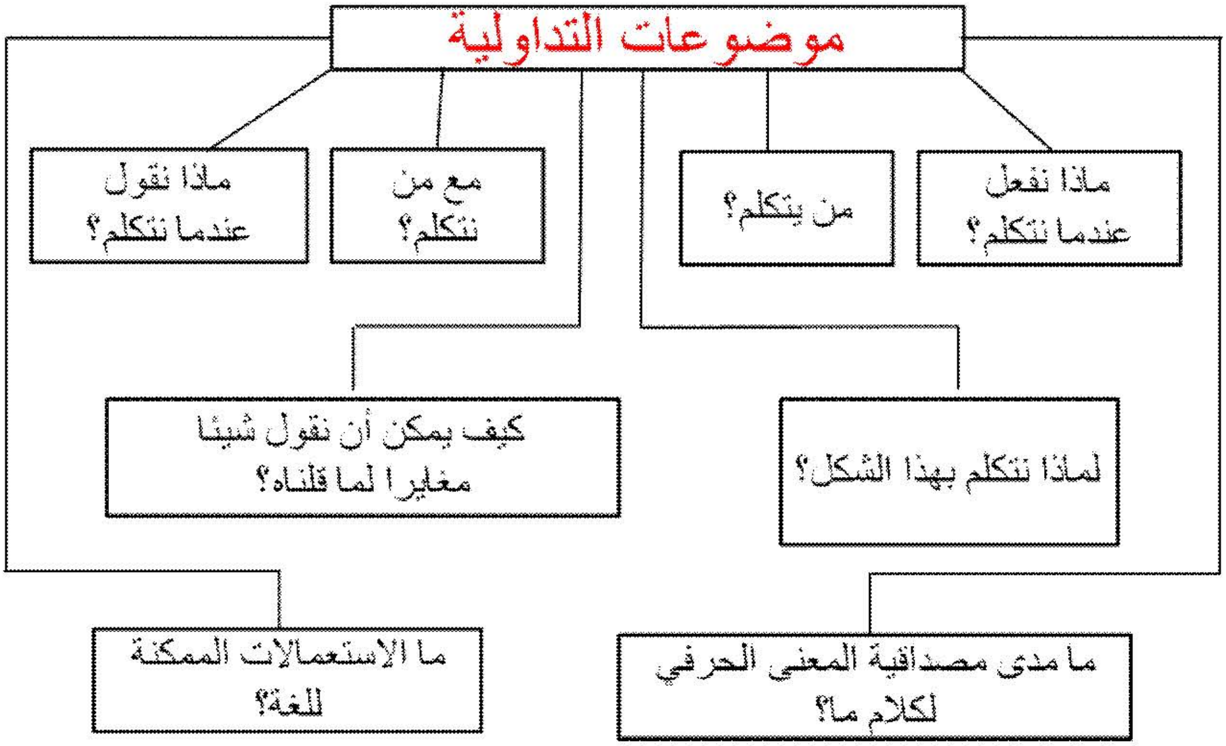
2)–قضايا التداولية:

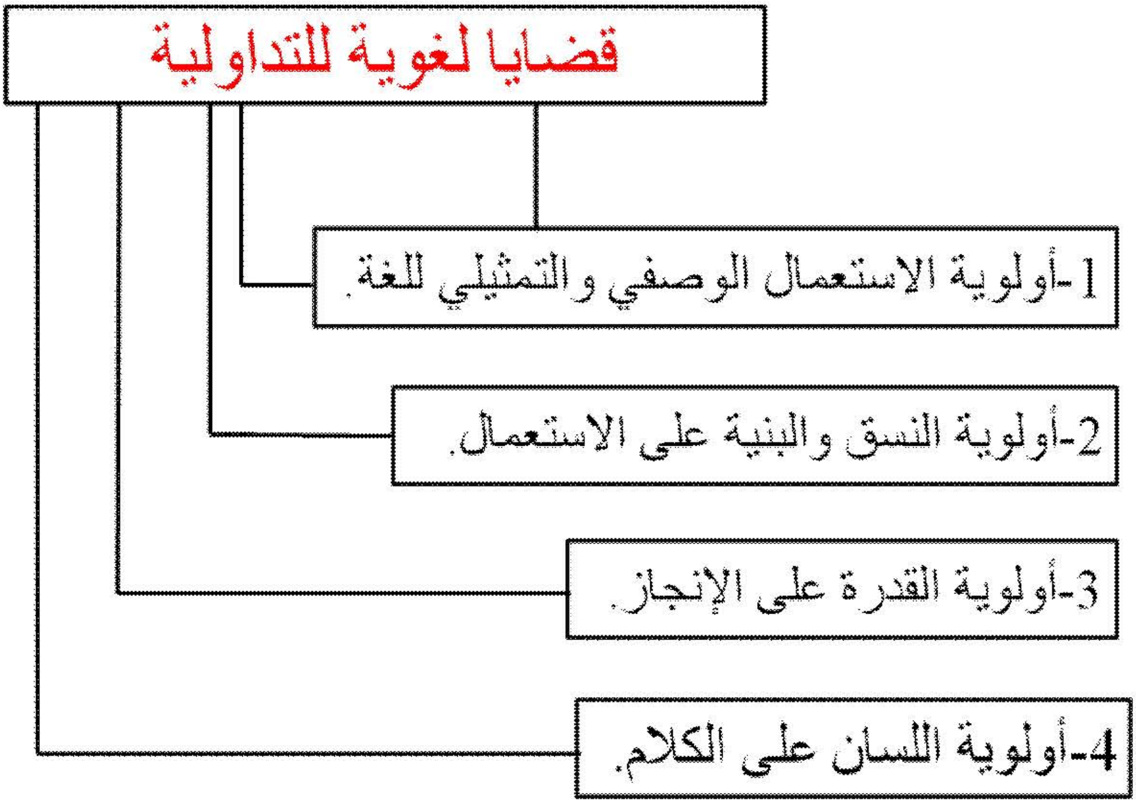
ويمكن أن نجمل وظائف التداولية في ما يلي:

– دراسة "استعمال اللغة" التي لا تدرس البنية اللغوية ذاتها، ولكن تدرس اللغة عند استعمالها للطبقات المقامية المختلفة أي باعتبارها "كلاما محددا" صادرا عن "متكلم محدد" وموجها إلى "مخاطب محدد" بلفظ "مقامي محدد" في مقام "تواصلي محدد" لتحقيق "غرض تواصلي محدد"[4].

– توضيح أفضلية التواصل المباشر وغير الحرفي على التواصل الحرفي المباشر.

– دراسة "استعمال اللغة" عوضا عن "دراسة اللغة" ضمن المعنى البنيوي الضيق، بل تتجاوزه إلى أحوال الاستعمال في الطبقات المقامية حسب أغراض المتكلمين وأحوال المخاطبين ثم دراسة الوجوه الاستدلالية للتواصل الشفوي بحيث تنسج علاقات بين علمي اللغة والتواصل[5].





3)-الإشكالات التداولية المسرحية:

علاقة المسرح بالتداولية:

إذا كانت التداولية حقلا ملتبسا على التعريف فإن علاقتها بالمسرح ستشكل دون شك التباسات أشد، ذلك أن المسرح هو فن المفارقات كما أكدت اوبرسفيلد لأن المسرح فن قائم على ثنائية نص/عرض، وحري بالذكر أن المسرح يعد حقلا خصبا لاجرأة المقاربة التداولية ذلك لأنها قد اهتمت بالمتكلم والسياق، فكان المسرح نموذجا تحليليا تداوليا وهو ما أكده مانغونو Dominique Maingueneau في قوله: "أردنا استعمال التداولية من أجل تحليل التلفظ المسرحي، فاكتشفنا أنها تفكر في اللغة عبر نموذج هذا التلفظ المسرحي نفسه[6].

من المعلوم أن الاهتمامات التداولية للمسرح تعود إلى عقد الثمانينات من القرن الماضي، حيث تناول الإطار الغربي هذا الحقل اللساني بالدرس والتمحيص مما أفرز عددا من الإشكالات نمثلها فيما يلي:

- الإشكال الابستمولوجي.

- الإشكال النظري.

-الإشكال الإجرائي.

1-الإشكال الابستمولوجي:

طرحه مانفونو Dominique من خلال طبيعة العلاقة بين المسرح والتداولية، ذلك أن مختلف المقاربات التداولية تركز على المسرح من خلال إعطاء أمثلة لها. لكن تبقى الأسئلة المطروحة ابتسمولوجيا هي: هل التداولية هي مقاربة لدراسة الخطاب المسرحي، أم أنها استعملت التلفظ المسرحي نموذجا (Modèle) تمرر عبره مختلف القضايا اللغوي التي تعرض لها.

2-الإشكال النظري:

وتمثل في السؤال التالي: أي شكل من أشكال التداولية يمكن توظيفه في إطار نظرية المسرح، وما الذي يمكن الاشتغال عليه، النص أم العرض: فإذا كان التكوين المزدوج للمسرح يجعله فنا ينسج خصوصياته الفريدة، ذلك أنه من جهة نص أدبي يدخل الخيال عنصرا أساسيا في دراميته، فإنه من الجهة الأخرى، عرض مرتبط (بالآن-هنا) حيث يجتمع الممثل والجمهور، وبهذا فان "النص الدرامي يظل مغلقا دائما وباقيا في المكان ما دام وجوده متحققا في نص مكتوب يمكن قراءته بعكس العرض المفتوح والموصوف بأنه آني وعابر فإنه لن يتكرر مرتين لأنه أثناء السرد ينتج نظاما من العلاقات المؤتلفة مع العلاقات اللسانية المشكلة للحوار تعطي لخطابات الشخوص شروطها التلفظية التخيلية فيصير من الصعب بعد ذلك أن نتصور عرضا بدون نص حتى عند غياب الكلام المنطوق"[7].

3-الإشكال الإجرائي:

ارتباطا بما سقناه سابقا فإن الإشكالية لا تزال مطروحة بين النموذج المسرحي والمقاربة التداولية، ذلك أن معظم التداوليين يفضلون التعامل مع النص باستثناء حالات قليلة تود التعامل مع العرض خصوصا فيما يتعلق بدراسة العلامات المسرحية من طرف المقاربة السيميائية. وفي هذا الصدد نجد شارل موريس Charles Morris يؤكد على أن التداولية تعنى بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها، "إذ تقتصر على دراسة ضمائر التكلم والخطاب وظرفي المكان والزمان (الآن، هنا) والتعابير التي تستقي دلالتها من معطيات تكون جزئيا خارج اللغة نفسها أي من المقام الذي يجري فيه التواصل[8].

كما أن العرض المسرحي يضم جملة من العناصر: الممثل، الديكور، الرموز، الأصوات ليبقى الإشكال عالقا على أي الشقين يصبح الاشتغال، هل على التلفظ المسرحي للغة التي تصبح أكثر دلالة حين ترافقها الإيماء والحركة، يقول نديم معلا في هذا الصدد:

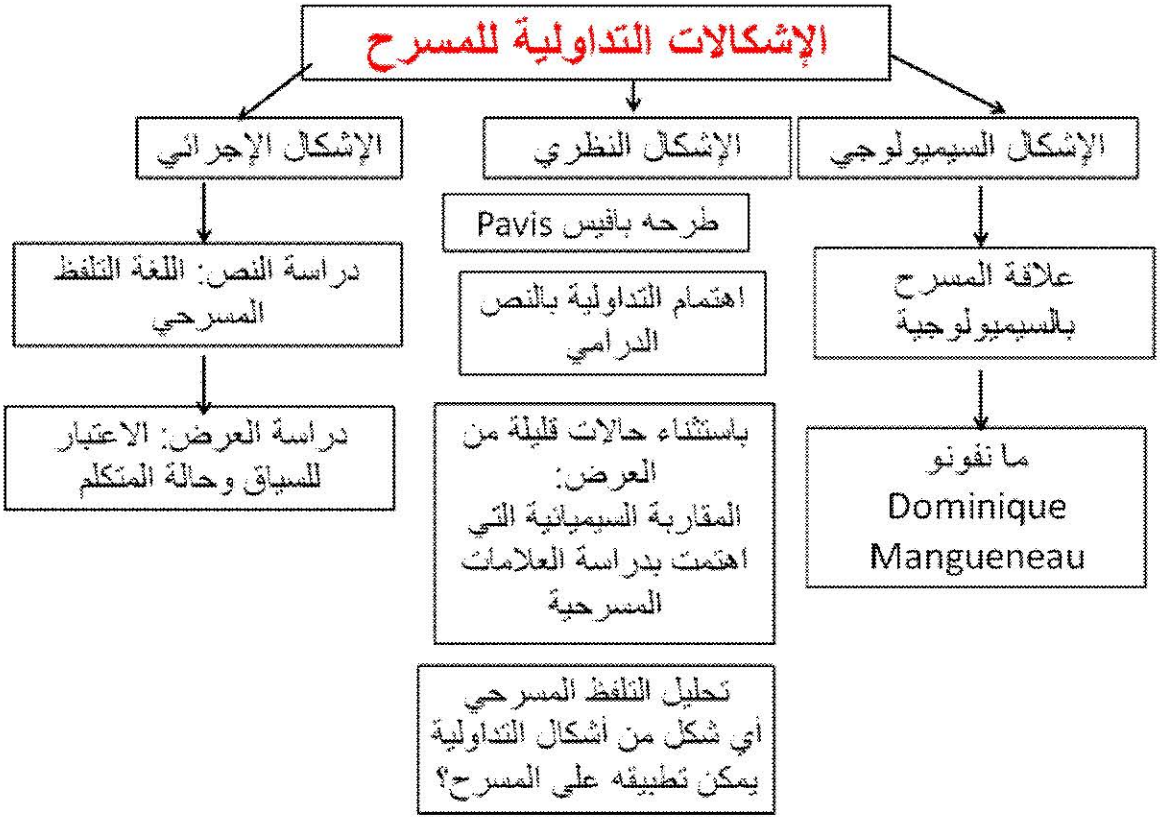
"إن الكلمة في المسرح فعل، وصلب الدراما وجوهرها فعل، وقد يقوى الفعل الذي يتجسد في الإيماءة والحركة – على إزاحة الكلمة أو على منافستها في القدرة على إنتاج المعنى- ما الذي يحدث إذا ترافقت الكلمة وتزامنت مع الإيماءة في موقف واحد، بغرض إنتاج دلالة واحدة؟ المعنى في هذا الموقف سيكون توكيدا مضاعفا"[9].

لاشك أن إشكالات التداولية للمسرح لا تزال عالقة نجملها في الأسئلة التالية:

- أيهما يشكل نموذجا للآخر: التداولية أم المسرح؟

- أي النظرية التداولية أجدى لدراسة الظاهرة المسرحية؟

- أي الجوانب يمكن دراستها في المسرح: النص أم العرض؟



4)- مقاربات تداولية للمسرح:

* أوبرسفيلد: 1982، خصوصية أفعال الكلام:

معلوم أن لآن اوبرسفيلد جهود كبيرة في دراسة الخطاب المسرحي، غير أن بما يهمنا في هذا الصدد هو هاجسها في البحث في الخصوصية المسرحية وارتباطها بالحقلين اللساني والأدبي، حيث خصصت فصلا من كتابها (Lire le théâtre) سنة 1982 بعنوان: "نحو تداولية للحوار المسرحي" طورت فيه النظرية التداولية "أفعال الكلام Actes de langage لصاحبها اوستين (Austin) حيث صاغت جملة من التصورات النظرية المتمثلة في:

أن الوظيفة التوصيلية للمسرح تذكر المتفرج دائما بشروط التواصل. وبحضور المتفرج في المسرح فهي تقطع أو توصل الخطاب بين المرسل والمتلقي. فالنص والعرض يمثلان هذه الوظيفة، أي أن التبادل الكلامي بين متخاطبين لا يتم إلا إذا التقيا ضمنيا على عدد من المفترضات (Présupposés).

غير أن ما جاءت به اوبرسفيلد يعد أكثر أهمية، الوظيفة الشعرية التي أكدت عليها والمتعلقة بالخطاب ذاته. فهي التي توجه أضواءها على العلاقات بين الشبكات الكلامية للنص والعرض: "فالتوظيف المسرحي ذو طبيعة شاعرية... وهو كما يذهب إلى ذلك ياكبسون انعكاس لمحور صرفي على سياق العلامات النصية الممثلة ضمن المجموعة الزمنية للعرض".

القول (Dire) في المسرح حقل (Faire)

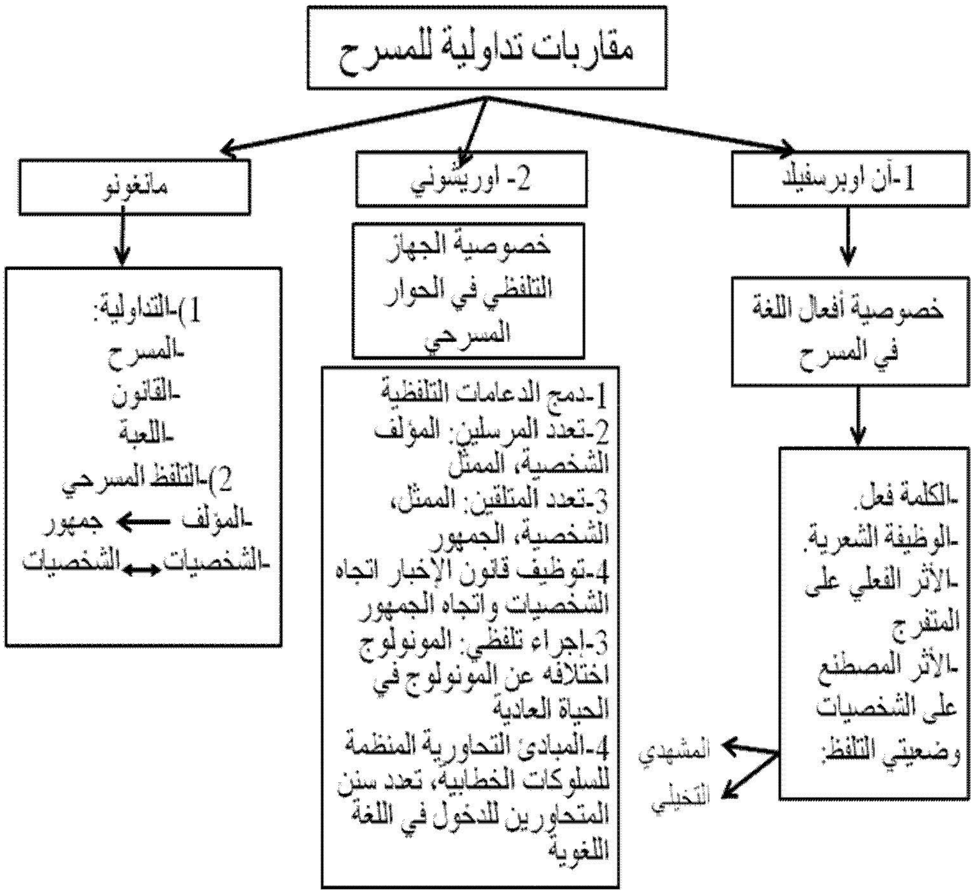
لا يمكن فعل أي ملفوظ إلا بمعرفة وضعية تلفظية Situation d'énonciation التي تتضمن المتخاطبين والسياق.

تؤكد اوبرسفيلد على أهمية نظرية أفعال الكلام التي أتت بإضافات دقيقة لتحليل الخطاب المسرحي وتكشف عن وضعيتين أساسيتين لهذا الخطاب وضعية التلفظ التخيلي (Fictif) ووضعية التلفظ المشهدي (فوق الخشبة) حيث أن المسرح يمكنه أن يكشف عن اللغة المتخيلة كذلك، وتؤكد آن اوبرسفيلد "أن تداولية الخطاب النصي في المسرح تقود مباشرة نحو الممارسة على الخشبة"[10].

وبخصوص أفعال الكلام في المسرح فإن اوبرسفيلد تميز بين نوعين من الأفعال التعبيرية في المسرح، حيث تؤكد على أن هناك أثر فعلي واقعي يقع على المتفرج، في حين هناك اثر مصطنع يقع على الممثل ومن يتقاسم معه الدور على الخشبة.

فالخطاب المسرحي يتضمن وضعيتين تلفظيتين حسب آن اوبرسفيلد لذلك نجدها تقول: لفهم وضع الخطاب المسرحي، ينبغي التمييز بين المشهدي والتخيلي، فهذا الأخير يعترض وجود أفعال كلام تمتلك كل قوتها التخاطبية، فإذا أقسمت الشخصية قائلة "اقسم" فإن لكلامها داخل التخيل كل قوته التخاطبية من حيث كونه قَسَم، غير أن الممثل بالطبع غير ملزم بالقسم المتلفظ به من طرف الشخصية، وإذا قال الممثل للمتفرجين "انهضوا" فإنه سيخرج عن دوره[11].

إن دراسة آن اوبرسفيلد للخطاب المسرحي من وجهة نظر التداولية يجعلها تبرز الأهمية التي يوليها التحليل التداولي للمسرح والمتمثل في أن مجمل النص المسرحي هو صورة للكلام العادي الحي والذي يشتمل على البعد الشاعري الذي يتحكم في العلاقات الإنسانية، إن المسرح هو تشخيص لتجربة في الواقع بما يحمله الواقع من تناقضات مثيرة، إضافة إلى أن الخطاب المسرحي بين الكاتب المسرحي والجمهور أو القارئ يتأتى من خلال بنية مباشرة تتمثل في الخطاب بين الشخصيات والممثلين، ثم خطاب غير مباشر بين المؤلف والجمهور.



2–أورشيوني: (1984) مميزات الجهاز التلفظي في الحوار المسرحي

لا شك أن الحقل التداولي قد تناول جملة من التوجهات أهمها: التداولية التخاطبية، التداولية التلفظية، ثم التداولية التحاورية. وهذا ما وضحته اوريشوني في دراسته لها به بعنوان "من اجل مقاربة تداولية للمسرح".

فبالنسبة لخصوصية التلفظ المسرحي: تؤكد اوريشوني أن الحوار في المسرح ليس هو الحوار في الحياة اليومية والذي يتميز بالاستطرادية، لأنها تعتقد أنه: "لا ينبغي اخذ هذه التصنعات المصطنعة على أنها نسخ محاكية تماما للتبادلات الكلامية التي تجري في الحياة العادية"[12] تعتبر اللغة أفعالا كلامية ينجزها المتكلم ليؤدي بها أغراضا، فهو عمل يطمح المتكلم من خلاله إلى إحداث تغيير معين في سلوك المخاطب بالفعل أو بالكلام، وتقول اورشيوني في هذا الصدد: "إن الكلام هو بدون شك، تبادل للمعلومات، ولكنه أيضا انجاز لأفعال مسيرة وفق مجموعة من القواعد بعضها كلية، حسب هابرماس Habermas من شأنها تغيير وضعية المتلقي وتغيير منظومة معتقداته أو وضعه السلوكي، وينجز عن ذلك أن فهم الكلام وإدراكه يعني تشخيص مضمونه الإخباري وتحديد غرضه التداولي أي قيمته وقوته الانجازية."[13]

ومن ثمة يتضح أن التلقي في المسرح مضاعف، وأن الحوار يتعلق بسلسلة من المتلقين والمرسلين، أي بنوع من الدمج Enbortement لدعامات تلفظية متعددة[14]. حيث نجد المرسلون يتمثلون في المؤلف الشخصية أو الممثل، ومن جهة المتلقين يتمثلون

في: الممثل والشخصية والجمهور هذا الأخير الذي تعتبره اورشيوني متلقيا زائدا Récepteur addionnel مؤكدة على أن شكل الصورة التواصلية في المسرح يخضع لانعكاس في التراتبية. ذلك أن المتلقي المباشر الذي هو الجمهور يعدو متلقيا غير مباشر.

وتجدر الإشارة إلى أن اورشيوني قد أشارت إلى ما يسمى بقانون الإخبار (loi d'information) والمتمثل في إعلام المشاهد بجملة من الأشياء التي لا يعلمها عن الكون التخيلي للشخصية، مما يجعل بعض المؤلفين المسرحيين يعتمدون على المشاهد التقديمية (scenes d'exposition)، أو اللعب بواسطة المفترضات في الحوار من اجل تحقين العامل الإخباري لذا المتفرج.

وفي إطار البعد المزدوج الذي يتميز به المسرح نجد أن عنصر الشخصيات أيضا يمكن أن يتسم بالازدواجية التي لا تعد مرضا نفسيا كما هو في الواقع ولكنها تندرج ضمن ما سمي بالمناجاة أو ما يعرف بالمونولوج، لان الممثل على الخشبة يمكنه أن يحدث نفسه دون أن يوسم بالجنون عكس الواقع أي أن الصورة التواصلية في المسرح تشتغل عكس ما يتم بالحياة العادية.

أما فيما يخص التداولية الحوارية فإن أورشيوني تؤكد على المبادئ التحاورية (maxines conversationnelles)، والتي تطبق على النص المسرحي، ذلك أن المتحاورين ملزمون بالتعرف على السنن الجامع بينهم للدخول في اللعبة اللغوية. وتتغير هاته القواعد وفق الأصل الجغرافي، الخصائص النفسية للمتحاورين ثم الوسط الاجتماعي.

3-مانغونو (1990) التلفظ المسرحي والقراءة المضاعفة.

ينظر التداوليون إلى اللغة على أنها لعبة (jeu de langage) ويقصد به الطابع المؤسسي للغة أثناء الاستعمال، لأن المتكلم يخضع لقواعد ضمنية تجعله يميز بين الكلام الصائب وغيره، لذلك نجد استخدام لفظ استراتيجيات الخطاب وقد لخص مانغونو التداولية في أنماط ثلاثة هي: المسرح والقانون واللعبة، فالكلام باعتباره فعلا متحققا لا ينفصل عن المؤسسة فمثلا فعل الأمر في جميع اللغات يجعل المتكلم في مرتبة الآمر/الرئيس ويجعل المتلقي في مرتبة المأمور/المرؤوس. كما يؤكد مانغونو على أنه من السهل الانتقال في المسرح من مفهوم النسق القانوني إلى الدور وأن المسرح هو صورة مصغرة للعالم والحياة.

ولا شك أن الفصل المعنون: "بازدواجية الخطاب المسرحي" المخصص في كتاب مانغونو: (تداولية الخطاب المسرحي) لإشارة واضحة إلى الأهمية القصوى التي تحظى بها الازدواجية في المسرح. فبالإضافة إلى أنه يخضع لثنائية نص/عرض ثم ازدواجية الشخصية أثناء المونولوج/ممثل/ممثل داخله نجد أن هاته الخاصية تطبع الحوار أيضا لكونه يضم وضعيتين تلفظيتين في أن واحد:

الأولى يتجه بما المؤلف إلى الجمهور عبر العرض، والثانية تتبادل فيها الشخصيات الأقوال في إطار تلفظي مستقل عن العرض، ويرى مانغونو في إطار تحليله للتلفظ المسرحي: "أن الأمر يتعلق بمتحاورين يبدون متلقين في حين أن مجموع ملفوظاتهم، بل والمسرحية كلها ترجع إلى مصدر تلفظي غير مرئي يمكن تسميته مع م. إساكرون: جامع التلفظ (Archiénonciateur)[15]

ويؤكد مانغونو على ضرورة الانتباه إلى المرسل إليه المضاعف: المحاور والجمهور، فأثناء كل تحليل للحوار المسرحي، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار الملفوظات باعتبارها حوارا بين شخصيات من جهة وملفوظات موجهة إلى جمهور من جهة أخرى.

إن محاولة إبراز اهتمامات مانغونو بالتلفظ المسرحي تؤكد على أنه يعتبر الخطاب المسرحي جزء من الخطاب الأدبي رغم ما يميزه من ازدواجية، مؤكدا على خاصية التمسرح التي تسم الخطاب العادي.

من خلال التفصيل في هاته المقاربات التداولية للمسرح يمكن أن نوضح أنها خضعت لهواجس سطرت الرؤى لأصحابها ونجملها فيما يلي:

-الاعتماد على النص المسرحي، لإجراء تطبيقات التداولية عليه، مما يزكي فكرة صعوبة دراسة العرض المسرحي. لكونه يعتمد على انساق لغوية وأخرى غير لغوية.

-البحث عن خصوصية الخطاب المسرحي والمتمثل في الاشتغال على اللغة.

- خضوع الخطاب المسرحي للمقارنة مع خطابات أخرى خصوصا الخطاب اليومي العادي.

ولا شك أن هذه التصورات النظرية هي المنطلق الأساس للتطبيقات التي يقوم بها الباحث على النصوص المسرحية، وأكيد أننا بدونا سنعمل على كشف التطبيقات التداولية على النصوص المسرحية الخاصة بمحمد تيمد.

5)-التداولية والتيمدية:

*التعريف بالكاتب:

محمد تيمد واسمه الحقيقي محمد الراجي المدني، ولد سنة 1939 بفاس، عاش عن قرب كل الأحداث الشعبية المغربية التي أثرت فيه بشكل بارز وخصوصا في كتاباته، استطاع أن يمثل واجهة نضالية غير رسمية تحمل على عاتقها هموم الجماهير الكادحة[16].

الحديث عن هذا المؤلف يكتسي طابعا خاصا لأنه لا يعد مؤلفا فحسب، ولا مخرجا فقط بل هو رجل المسرح الشامل للكلمة لأنه يكتب ويخرج ويصمم الديكور والملحقات، يصميم الإنارة يختار موسيقاه وينجز ملصقات إعلاناته[17].

*التعريف بمسرحية: "منام قط".

تجسد المسرحية طريقة من طرق الكتابة الكوميدية، لكونها كثيفة الدلالة إذ تحكي المسرحية عن مرحلة تاريخية غير محددة وملك روماني يدير مملكته بطريقة صورية، لكونه غير ناضج لتسير الحكم. تقع له مقالب كثيرة من طرف حاشيته ذات المواصفات الرومانية. وظف الكاتب في هاته المسرحية الكثير من الدعاية السوداء للتعبير بطريقة ساخرة عن الوضعية المزرية التي تنوء تحتها الطبقات الفقيرة، وفي المقابل تعبر عن ثراء الطبقة الحاكمة، وهي مسرحية من ثلاثة فصول تدور أحداثها في بنية مغلقة دائرية. فنفس أحداث البداية تعاد في النهاية وكأننا أمام مسرحية لا متناهية[18].

*الأبعاد التداولية لمسرحية "منام قط" لمحمد تيمد

وارتباطا بالتطبيقات التداولية على النص المسرحي سنعتمد في هذه المقاربة على ما جاء به بول غرايس في إطار اهتمامه بنظرية "أفعال الكلام" وهي التي تهتم بفلسفة اللغة العادية وسنحاول أن نبرز مبدأ التعاون و"نظرية الملاءمة" في تطبيقاتنا هاته.

معلوم أن كل النظريات التداولية تؤكد على أن التواصل في الخطاب يقتضي أن يكون حواريا، حيث يوظف كل المتخاطبات كل طاقاتها لفهم بعضهما البعض. ذلك أن مبدأ التعاون ينص على أنه يجب أن نفهم أثناء التواصل أن هناك ما يقال "وما يعني القول"، فما يقال يتجلى من خلال ما تعنيه الكلمات ظاهريا وغالبا ما يتم شرحه وفق شروط الحقيقة. أما "ما يعني" فهو التأثير الذي يحاول المتكلم متعمدا إضفاءه على المستمع أو القارئ المخاطب من خلال إدراك الاخير لهذا القصد[19].

فإذا كان اوستين يؤكد على أن اللغة "أداء أعمال مختلفة في آن واحد وما القول إلا واحد منهما..." لذلك فاكيد أن هناك رسائل متنوعة تصدر أثناء الكلام الأولى واضحة ظاهرة للمتلقي، بينما تحتوي الثانية على معنى ضمني:

بالنظر إلى المقطع التالي من مسرحية منام قط سنستشف خرقا لمبدأ التعاون الغرايسي.

الملك: صافي عاود هروه

الشيخ: هروه

الملك: (يضحك)

الحاجب: هذه الشوي غادي تصبر

الملك: هروه هروه ويضحك

الكاهن: هذا الإنسان مضلوم بعدو منه[20]

من خلال هذا المقطع يتضح أن الكاتب لجأ إلى دلالة التضمن كما يسميها غرايس وهي اللجوء إلى بعض العبارات المستقاة من اللهجة العامية والتي لا يمكن فهم دلالتها إلا من خلال المعرفة السياقية بين أطراف التواصل. فمصطلح "هروه" الشوي كلمات مغربية أصيلة تقتضي سيقا مغربيا لتفهم.

ولننظر إلى المقطع الثاني من المسرحية

الملك: سير فحالك ديما لا تعاودش تجي الهنا والفلوس ديالك يوصلوك، انا نجيبهم لك بيدي.

الحاجب: لا

الملك: كفاش لا

الحاجب: لا

الملك: او هنا علا عقل عاود لا... لهلا

الحاجب: لا

الملك: اللوى كترد علي الكلام

الشاب: ما بغاش

الملك: لا

الشاب: عرفت اشكا يجيك مليح؟"

الملك: لا[21]

إن المتأمل لهذا المقطع يجد أن مبدأ التعاون غير حاصل تماما بين أطراف الحوار إذ أن كلا من الملك والحاجب لا يفهمان بعضهما البعض فالملك يريد إبعاد الحاجب وتأدية أجره، غير أن الحاجب يرفض المغادرة رغم أنه يكره عمله، كما أن تدخل الشاب لمساعدة الملك يجعل هذا الأخير ينسى ما كان يقوله للحاجب فيدخلان في دوامة من اللاءات، وهنا يمكن أن نقول أن هناك خرق واضح لمبادئ غرايس وهو "مبدأ الكيفية" التي تدعو إلى تجنب الغموض واللبس في الكلام. ومعلوم أن مبدأ التعاون ينبني على أربع مسلمات.

1-مسلمة القدر: (quantité) وتخص كمية الكلام المخبر به والذي يجب أن تلتزم به المبادرة الكلامية، ويمكن أن نجد خرقا له في المقطع التالي:

الملك: (يقترب منه) خبي اوسير في حالت سير عند يماك

الحاجب: ما عنديش

الملك: سير عند اباك

الحاجب: ما عنديش

الملك: سير عند عمك

الحاجب: انت هو عمي

الملك: سير عند خالتك

الحاجب: ما عنديش

الشاب: ما عنده مسكين فاين يمشي

الملك: سير فحالك امولاي اخرج علي

الشاب: سير عند امراتك

الحاجب: مامزوجش

الملك: سير ينعل جدك، ينعل بوك

الحاجب: جلالة الملك ما عندو غراض بي، يمكن لي نمشي في حالي

الشاب: سير[22]

من خلال هذا المقطع يتخرج الكلام المخبرية يضم استطرادا وهذا يتعارض مع ما أكده غرايس حين دعا إلى أن المشاركة يجب أن تفيد القدر المطلوب من الإخبار.

أما مسلمة الكيف: (qualité) ونصها: لا تقل ما تعتقد أنه كاذب ولا تقل ما لا تستطيع البرهنة على صدقه[23].

وبالإضافة إلى مسلمة الملاءمة "Pertinence" فنجد مسلمة الجهة (Modalité) والتي تنص على الوضوح في الكلام و التي تنقسم إلى ثلاثة معايير أساسية هي:

1-ابتعد عن اللبس، 2-تحر الإيجاز، 3-تحر الترتيب.

-فبالنظر إلى المقطع التالي:

-الكاهن: الخيرية ما فيها فلوس

-الملك: بعد مني

-الكاهن: المرضى اللي عندي فالمعبد كيموتوا بالجوع

-الملك: بَعِّدْ مني

الكاهن: مول الخزينة ما بغى يعطيني فلوس، قال لك كلشي خداه مجلس المشورة باش يكون الجيش اللي غادي يهجم به على إفريقيا.

الملك: بِنَاتْكُومْ بعد مني[24]

هذا المقطع يوضح تجاوز الإيجاز، فقد بدأ من خلاله أن الملك غير راض على الإنفاق على شعبه وانه غير مهتم لذلك، غير أن الحاجب يطنب في الحديث رغم علمه برفض الملك وهذا ما يخرق مبدأ الإيجاز مما يضعنا أمام نتيجة تداولية هي الاستلزام الحواري.

*التعريف بمسرحية: كاهنة المطبخ:

"كاهنة المطبخ" عبارة عن مسرحية في فصلين، مشاهدها عبارة عن حلقات مفرغة تضم بنيات مصغرة تبتدأ بمشهد اللوم والعتاب بين الزوجين اللذين يعانيان من الملل والضجر من بعضهما البعض، يمتلكان فندقا. في وسط المسرحية نجد طفلا يحمل قرارا يضم بلاغا بطرد الزوجين من الفندق بسبب الديون المتراكمة عليهما، فهذه المسرحية هي سلسلة من الانتظارات اللامتناهية بحيث نجد في الأخير أن الرجل والمرأة ينتظران أمام الفندق من يفتح لهما ليستمر الانتظار بحلول زبون ينزل بالفندق.

*تطبيقات التداولية على مسرحية "كاهنة المطبخ" لمحمد تيمد.

لاشك أن سيرل يعد من الرواد الذين ناقشوا مسألة "الفعل الكلامي غير المباشر" في نظرية الاستلزام الحواري أو الأفعال اللغوية. ولقد سبق أن وضحنا كيفية خرقها مع الفيلسوف غرايس فهناك من الأقوال الذين لا تدل صيغتها على ما تدل عليه ولكنها توحي إلى إشارات أخرى ضمنيا، فلنتأمل المقطع التالي من المسرحية:

الرجل: شرطي الأساس هو الهدوء

المرأة: لقد نزلت بمقبرة[25].

فمن المواضع أن الزوج لم ينزل بمقبرة حقيقية كما توحي بذلك الكلمة في المقطع الحواري بمقدرما تشير إلى الفندق الذي يتوفر على أقصى درجات الهدوء تجعله شبيها بمقبرة.

ومعلوم أن الزوجين بطلا المسرحية يراعيان أحيانا وضعية التلفظ **situation d'énonciation**، التي تتضمن المخاطبين والسياق، إذ أن كلا منهما خَبِرَ الآخر، لذلك نجد تيمد في كتاباته المسرحية قد أولى اهتماما كبيرا لصراع الأفكار والعواطف بين شخصيات مسرحياته، إذ نجده يبلور ذلك من خلال المقطع التالي:

المرأة: ما رأيك لو غيرنا مجرى الحديث؟ ألن تندم إذا طلقتني؟

الرجل العجوز: ندمي على كل شيء ضيعته.

المرأة: أنا أيضا لا أضنني نادمة.

الرجل العجوز: الندم لا ينفع.

المرأة: ولكنه يخفف بعض العناء

الرجل العجوز: ومع ذلك فأنا لا أراك متزوجة إذا طلقتك[26]

فمن خلال هذا المقطع نجد أن الزوج يصرح بمكنونات صدره اتجاه الزوجة التي تبادله نفس الشعور المتزوج بالملل والكراهية. ولولا السنوات التي جمعتهما وخبرة كل منهما بالأخر بأنه رغم إبداء هذا الشعور فلن يغير شيئا من مجرى حياتهما. لأنهما ألفا هذا الحوار خلال مقاطع المسرحية، ومن شروط نجاح الفعل الكلامي نجد أن هناك قواعد تأسيسية دعا إليها غرايس وأكدتها: "روبين لاكوف" وتتمثل في "قانون التأدب" الذي يخترق أحيانا من طرف احد المتخاطبين، خصوصا لأنه يمتلك سلطة تجسد الفرق بينه وبين الآخر المتحاور معه، ونبرز ذلك من خلال المقطع التالي:

الرجل: أنت عانس.

المرأة: ما عنست إلا عندما تزوجتك.

الرجل: متى تتركي الثرثرة ستتحسن أيامك؟

المرأة: حسن.

الرجل: أريد أن أصمتك إلى الأبد، فأنت التي أنزلت البوار على فندقنا فأصبحنا نأكل من أجوره بدلا من أجره[27].

يبدو جليا من خلال الحوار أعلاه أن الرجل قد كان البادئ بخرق قانون التودد، الذي يؤكد أهمية إظهار الود للمرسل إليه إذ يشعر أنه يمتلك السلطة الذكورية لإنزال شتائمه على زوجته: (العانس، الثرثرة، أصمتك إلى الأبد).

ومن خلال نفس المقطع يمكن أن نستشف من خلال قول الزوج (أريد أن أصمتك إلى الأبد) أن الزوج لم يقم بالفعل ولكن الفعل الكلامي قد تحقق وكأن المتلفظ به قد أنجز فعلا: فالفعل الناتج عن القول متضمن في طريقة الاستفزاز التي يمارسها الزوج على زوجته التي تتأقلم مع حديث زوجها وتضطر للرضوخ.

كما أن الفعل الكلامي غير المباشر يظهر في قول الزوج: (متى تتركي الثرثرة) فالجملة ظاهرها استفهام لكن باطنها يوحي بالطلب أي أن الزوج يطلب من زوجته الكف عن الثرثرة.

لاشك أن التداولية كظاهرة خطابية، وتواصلية واجتماعية معا[28] قد فتحت آفاقا رحبة أمام الخطاب المسرحي، لكونها اهتمت بجميع الأطراف المساهمة في العملية التواصلية، كما أنها تعد مفتاحا مهما لممارس النقد وتمكنه من مقاربة خصوصية المسرح كفن أدبي وفرجوي في نفس الوقت.

الهوامش

[1] – أرمنكو فرنسواز: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الإنماء القومي، (د.ت)، ص: 72.

[2] – د. مسعود صحراوي: التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة 1، يونيو 2005، ص: 17.

[3] – محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة والتخاطب، دار الكتاب الجديد المتحدة، طبعة 1، سنة 2004، ص: 34.

[4] – مسعود صحراوي، التداولية عند العرب مرجع سابق، ص: 26

[5] – مسعود صحراوي، التداولية عند العرب مرجع سابق، ص: 28.

[6] –د. حسن يوسفي، المسرح ومفارقاته، مطبعة سندي، 1996، ص: 114.

[7] – عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، سنة 2001، ص: 88.

[8] – آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة سيف الدين دغنوس ومحمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة 1، سنة 2003، ص: 29.

[9] – نديم معلا: لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، الطبعة 1، سنة 2004، ص: 18.

[10] – حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته، مرجع سابق، ص: 116.

[11]- Ubersfeeld, Anne, Lire le théâtre, Messidor/Editions Sociales, Paris, 1982, p: 289

[12] – Kerbrat- Orecchioni, catherine «pour une approche pragmatique du dialogue théâtral, in pratiques n° 41, mars 1984, p: 47

[13] – Kerbrat- Orecchioni: Enonciation de la subjectivité dans le langage, paris, Armand colin, 1980, p: 185

[14] – حسن يوسفي، المسرح ومفارقاته، مرجع سابق، ص: 118.

[15] – حسن يوسفي: المسرح ومفارقاته، مرجع سابق، ص: 122.

[16] – بشرى سعيدي: تمظهرات العبث في مسرح محمد تيمد، طبعة 1، 2013، ص: 49.

[17] – احمد بن كيران: مشروع قراءة في تجربة تيمد المسرحية، مقالة في كتاب: محمد تيمد الغائب الحاضر، منشورات جامعة المولى إسماعيل، مكناس، مارس، 1994، ص: ....

[18] – بشرى سعيدي: تمظهرات العبث في مسرح محمد تميد، مرجع سابق، ص: 93.

[19] – محمد محمد يونس علي، مقدمة في علمي الدلالة والخاطب، دار الكتاب الجديد،المتحدة، ط 1، سنة 2004، ص: 34.

[20] – محمد تيمد، منام قط، مطبعة سندي مكناس، ط 1، 1997، ص: 46.

[21] – نفس المرجع، ص: 83.

[22] – محمد تيمد، منام قط، مرجع سابق، ص: 48.

[23] – مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، مرجع سابق، ص: 34.

[24] – محمد تيمد منام قط، مرجع سابق، ص: 67.

[25] – محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مطبعة سندي، مكناس، ط 1، سنة 1997، ص: 43.

[26] – محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مرجع سابق، ص: 43.

[27] – محمد تيمد: كاهنة المطبخ، مرجع سابق، ص: 9.

[28] – عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2003، ص: 155.

دور التناص في تأسيس النص المسرحي

بلقاسم عيساني
جامعة المدية

المسرح : مرحلة التأسيس وتناص الترجمة

إذا قطعنا أن المسرح هو فن غربي بالأساس ، حيث عرف كفن لغوي حواري يقدم على خشبة يقابلها جمهور منذ العهد الإغريقي ، والعهد الروماني الذي تلاه ، لكن مد الأدب الغربي الحديث هو الذي استجلبه إلينا من باب التأثير والتأثر الحضاري ، بل إن أوليات المسرح تم استيحاء مواضيعها من الموجود النصي الغربي ،حيث أخذت المسرحيات الأولى في لبنان موضوعات من الأدب الفرنسي وكذلك في مصر ، وحي عرف الانسان العربي أبجديات هذا الفن واطلع على إمكانيات المواضيع المحلية انبرى لتوصيف مشاكل الواقع وجعلها أرضية فنّية كمواضيع المسرح ، وما فتئت أن تراكمت التجربة المسرحية في العالم العربي وتوسّعت، غير أن الكم الجمالي الغربي والتأليف الفني الكثيف بقي يفرض نفسه علينا دوما ، فالسبق نبراس وفر لذاته القدوة ، ولهذا حينما نرصد تطور المسرح العربي نجده يمتح ودون انقطاع من الغرب إلى اليوم إن في الشكل أو المضمون ، خاصة عبر الترجمة ، وإذا كانت الترجمة تناصا باعتبارها نقل لدلالات من نص أول في لغة ما إلى نص ثان في لغة أخرى نستنتج التقابلات الناشئة على مبدأ التكافؤ l'equivalence ، فإلى أي مدى اغتنى فن المسرح من هذا النقل في الشكل والمضمون ؟ وإحصائية بسيطة حول البدايات تعطينا لمحة عن حجم هذا التأثر ، فنجد نصوص مأخوذة من كورني وراسين وفولتير ، ومن التراث المسرحي الانجليزي برنارد شو في قيصر وكيليوباترا ، ولكن تربّع على عرش التأثير شكسبير بالطبع حيث تُرجمت ومثلت أغلب مسرحياته مثل : روميو وجولييت والعاصفة ومكبث وهملت وعطيل ويوليوس قيصر عدة مرات وبمسميات مختلفة ، فيما يمكن أن نسميها التهيئة بتحويرات على مستوى المضمون لتميل نحو توصيف واقع مغاير للواقع الانجليزي ، هنا نفهم الحكمة من تغيير الأسماء الانجليزية بالأسماء العربية الممثلة لعدة طبقات اجتماعية ، فالأعمال المسرحية التي حوّلت من بيئة إلى أخرى لا تعد ولا تحصى ، فالعلاقة تسيميائية بين المكتوب سابق وآخر حالي قد يتحوّل لسان محلي دارج أو فصيح بلغة أخرى ، وبالطبع مسموع ، والمسموع الذي يعني حضور الملفوظ اللساني في المشهد المسرحي إضافة إلى المسموع الموسيقي ، فسردية اللغة الحوارية ظهرت في تواؤم متخيّر مع مشهدية متلاحقة تتتبّع الحدث لتخاطب متلقيا أصبحنا نسمّيه متفرّجا بعد أن كنا نسميه قارئا أو سامعا فقط، وشغوفا بالتخييل فيجاريه حد المستحيل ، بل يتعمّقه حيث يخلق واقعا موازيا أسماه الواقع الافتراضي ، أي المسرحي ، ونسمي عملية تحويل الأثر القصصي من لغة إلى أخرى في 4 المسرح بالتهيئة l'adaptation ، حيث قد يتم الخروج عن النص المكتوب الأول والتصرّف فيه عبر عملية الإخراج تصرّفا بعيدا أو طفيفا ، كما أن الإخراج يحتكر الرؤية حيث أن الممثل يجسّد الشخصية وبالتالي يلغي أي تصوّر آخر لها ، بينما الوصف اللغوي يتيح قدرة ما لتصوّر يتميّز بنوع من الحرية يضيّقها الإخراج إلى درجة التلاشي .. فإذا وصفت المسرحية المكتوبة منظرا طبيعيا قد يتبدّى لقارئها عدة أشكال صورية للمنظر ، أما المسرحية المجسدة أمام متفرّجها فإنها تقترح نموذجا أوحدا غير قابل للزحزحة مستعمرا كل آفاق الإدراك لأنه يُرى بينما النص اللغوي تحيل المفردة فيه على مدركات عدة مستوحاة من النماذج المنظورة لكل قارئ ، وفي البيئة الأجنبية حسب متطلبات ذلك الواقع ، ففي المسرح المخرج يفرض رؤيته للأشياء ، فإذا كان التخييل كثيفا فهو على المستوى الكمي أما التخييل الكيفي فمستقرّه اللغة.

كما أن هناك نوع آخر من العلاقات التسيميائية وهو التأثير والتأثر بين عجمة الوسائل الفنّية المختلفة مثل الرسم والموسيقى ، وهي آليات فنّية تباعد الملفوظ اللغوي ولكنها تمتح من بعضها في التزود بالفكرة وتطويرها ، فهناك مقاطع موسيقية مستوحاة ، ولهذا قد يكون إخراج مسرحية أجنبية بطريقة لا تبقي أية صلة مع الأصل إلى الحبكة الفنية المتمثلة في تسلسل الأحداث.

المسرح وتوظيف التاريخ (: التناص التاريخي) ونبدأ بالتناص التاريخي وكيف تم استثماره في النصوص المسرحية، فالتاريخ أحداث من الماضي، لكنها شكلت حاضر الإنسان، وهي معطى ثقافي إضافة إلى كونها معطى زمني له أبعاد شتى، لذلك كان النص الأدبي المسرحي مستوعبا في إبداعيته لها وعاكسا لتجلّياتها المختلفة، من هنا كان حضور التاريخ ملفتا في نصوص المسرح انطلاقا من ذاكرة الشعوب الملمة بما جرى في الماضي البعيد والقريب، محليا وفي مختلف أصقاع الدنيا بحكم المثاقفة المستمرّة والاطّلاع غير المحدود، لكن التاريخ أيضا يتعرّض لعمل المخيّلة الشعرية عبر التأويل والتوظيف الإبداعي الذي يتخيّر الحدث من خلال ذكره أو ترميزه كتعبير عن فكرة أو إشارة لمّاحة لمجمل آفاق الوجود، فلم يعد التاريخ ميدانا مستقلا بذاته، بل أصبح قابلا للاختراق ا لإبداعي كما أن المسرح لم يعد امتثالا للظواهر الغنائية انطلاقا من رصد موضوعي ، كما أن المسرح الأوبراتي التاريخي ليس نظما لتمجيد للبطولات ...بل تكثيفا لنسيانات التاريخ وإهمالاته، إضافة إلى استعادة الحوار مع التاريخ من حيث هو لغة، وللمسرحي مع اللغة من حيث هي وطن للكينونة، وبذلك يبني خطابا مسرحيا حول الخطابات التاريخية ويُصغي إلى ما قيل فيها ليعيد تأويلها من جديد، وهو بذلك لا يجعلنا ندخل التاريخ، وإنما يجعله داخلا في ذواتنا وفي عصرنا . 1 التاريخ القديم

توظف بعض منجزاته الحضارية في قالب رمزي في الغالب من منظور مقارن بينه وبين الحاضر، خاصة حينما يكتسب أحيانا شبه حكم مطلق بتمثيل الجمالية ويصطبغ بصبغة 5 الأسطرة الرامزة والمسرحي في محاولته يحاول أن يشكّل أسطورة بطلها المكان من خلال توظيف المعطى التاريخي، فبدايات المسرح متخمة باستثمار التاريخ فنجد مسرحيات مستمدة من التاريخ العربي القديم توظف شخصيات معروفة مثل : المعتمد بن عباد وفاتحي الاندلس أبطال حرب البسوس والسموءل رمز الوفاء وهارون الرشيد والبرامكة لاستغلال الحدث الدرامي المأساوي ومهلهل بن ربيعة وامرؤ القيس بن حجر وصلاح الدين الأيوبيلاستنهاض الروح الوطنية والقومية ، أما من التاريخ العام فنجد كيليوباترا وقيصر الروم وماسينيسا ويوغرطة وغيرهم ، وكذلك ألف ليلة باعتبارها أحداث تاريخية في بغداد العباسيين رغم توفّر البعد الأسطوري ، وكذلك الشخصيات الدينية مثل يوسف وداود وسليمان عليهم السلام ، فهل نحن بصدد تقنية القناع الذي يمثّل خلق أسطورة تاريخية لا تاريخا حقيقيا ؟، فهو من هذه الناحية تعبير عن محاولة لتخطّي التاريخ الحقيقي بخلق بديل له (الأسطورة) ، ولكن رقّة الحاجز بين الأصل والقناع تجعلهما واحدا في النص المسرحي عن طريق التخييل، هي محاولة لإغناء الدلالة التناصية عن طريق ذكر أمكنة متوارية في التاريخ ذات إيحاءات جمالية أسطورية ومتناهية في تقمّص قيم الجمال وحسن التشبيد ، فالمسمّى التاريخي هنا ليس إلا أداة لتكثيف المعنى غير المباشر وجلب مستلزمات إيحاءاته، إنّ إنتاج الدلالة كما تتبدّى من خلال التأويل يرتبط بالرؤية الإبداعية من منظور الحداثة المنضوية فيه، فالمعلومة التاريخية يتم التحوّل عنها كمعرفة فجّة إلى إرادة فنّية ذاتية في التوصيف عبرها، لكن بنقل الصورة الصّراعية إلى الحاضر لأن الصراع الحالي غير قابل للتجسيد الافتراضي الواضح كما يُراد له أن يكون في ذهن المتلقّي، فتتم الاستعانة بالتاريخ الراسخة أحداثه في الذاكرة.

وهكذا يتجاوز النصُ الدلالة القديمة ويكسبها حيوية الصّراع الذي تجرى رحاه في الحاضر، فالتاريخ هنا ليس تكئة توصيل بقدر ما هو آلية تأسيس لتفرّد النص بنفيه للملفوظ المستعان به (التاريخ) وتحويله عن منطوقه الشخصي ليساهم مرغما في إنتاج الدلالة التي يريدها منشئ النص الحالي، وهذه هي التفاعلية التي تسم آليات عمل التناص .فالإشارة التاريخية تصوير لصراع حاضر يخوضه المسرحي في وطنه، في الزمن الحالي لا الماضي، يعبّر عنه باستعارة أحداث من خلالها يكون التعبير أبلغ وأكثر تجسيدا لكونه يستعين بيقينية الأحداث التاريخية ورسوخها، وما ترسّب عنها من صور ذهنية تشكّل عقل المتلقي الذي يسعى المبدع دائما لإثارة تعاطفه الفني معه عبر تحريك مخياله، فالمسرح ي تسع للمدى الزمني من خلال المعنى، وفي

جرابه تحتشد المعاني كل أنواع المعاني من الحب إلى الحرب منذ الأزل مرسومة في شذرات الأصداء تتناقلها اللغة عبر الأجيال، من هنا نجد مسرحيات تدور أحداثها في المشرق القديم أو الأندلس (كما أسلفنا الذكر) أو غيرها من البقاع في استعارة واضحة لبنى تاريخية غرضها التعبير عن الحاضر ومشاكله__ في المقام الأول فالتاريخ لا يحضر بمنطق كرونولوجي، وإنما اللحظة التعبيرية ولسان الحال وسياقه هما اللذان يستدعيانه.

المسرح وتوظيف الأسطورة (: التناص الأسطوري) ذات الهدف تستدعى إليه الأسطورة في المسرح مع اختلافات تبعا لطبيعتها، وللأسطورة عدّة تعاريف مفهوما وتوظيفا، وهي على العموم " قصّة أو فابيولا أو مأثور يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى القديمة مفسّرة معتقدات الناس إزاء القوى العليا والسماوية، آلهتهم، أبطالهم، خوارقهم، وكذا معتقداتهم الدينية2 " ، وبنوع من التوسّع يمكن للأسطورة أن تعني "مجموع المعتقدات والأقاصيص والخرافات والغيبيات والحكايات الشعبية ورموز الفرح والرعب والحب والنماء والخصب والجفاف والموت والخلود التي تراكمت في النفس الإنسانية منذ أن وُجدت، وبقيت لصيقة بها، في وعيها ولا وعيها، لمدّها بالحيوية في صراعها مع قوى الطبيعة من أجل بقاء يستحق من الإنسان عناءه3 " فالأسطورة هي الأحدوثة، جمعها أساطير وهي الأحاديث التي لا سند لها من الحقيقة. 4 كما أن الأسطورة "تلعب دورا حاسما في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع، حيث تُعد بانفتاحها الدائم على عالمه أمينة في التقاط الأسرار التي تختفي تحت سطحه الظاهر، ودؤوبة على توسيع أبعاده ومدارجه وتأصيل الوعي به5 " ، بل تشكّل " نوعا أدبيا بذاته بوصفها قصّة إنسانية، على ما فيها من خلط بين الحقيقة والخرافة والرمز والمجاز 6 "ولذلك فالأساطير " تتحدّث عن حقيقة غير الحقيقة التي تظهرها في خطابها العقلاني، إنها تحكي عن " الأصل " أو عن " النهاية " كسبب دائم 7 " ، فالأسطورة ليست نشازا أو لا معقولا، أو كلاما فارغا أو خيالا محضا لا وظيفة له، بل هي في نظر البعض مثل مرسيا إيلياد " نمط تفكير"، وفي نظر آخرين مثل مدريس لينهارت " نمط معرفة وجدانية" ، وهي بالنسبة إلى جورج دوميزيل انعكاس للعالم الاجتماعي 8، وهذا الذي جعل الدراسات النقدية المعاصرة تهتمّ بتوظيف الأسطورة في مختلف الأنواع الأدبية ..نظرا لما يحقّقه الفكر الأسطوري من تقديم مظاهر الوجود المتنوّعة من خلال وحدة التصوّر والإدراك، والمزج بين العقل والوجدان، وبين الذات والموضوع. 9

وقد لجأ المسرح العربي عامّة والجزائري خاصّة إلى توظيف الأسطورة كضرورة روحية وجمالية وتمثّلا لرؤية إبداعية واسعة حيث تمكّنه من تجاوز البعد المحلّي وضيق التجربة الفردية إلى آفاق أوسع توفّر بعدا كونيا لمضامينه الحوارية، وتشكّل رابطا من روابط الاستمرار الحضاري، كما تمكّن الأسطورةُ المسرح من دمج الدرامي بالميثولوجي في تركيبة غنيّة تجعل النص معبّرا عن الهم البشري بكل زخمه، " ولعلّ من أبرز الصلات التي تقيمها الأسطورة مع الكتابة الإبداعية، أو التي تقيمها الثانية مع الأولى، هو أنّ لكليهما 7 جوهرا واحدا على مستويي اللغة والأداء، فعلى المستوى الأوّل يشترك الاثنان في تشييد لغة استعارية تومئ ولا تفصح، وتلهث وراء الحقيقة من دون أن تسعى إلى الإمساك بها، ويتجلّى الثاني من خلال عودة الإبداع الدائمة إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي " 10لاتّسامها بقوّة الخيال، وحملها مقولات كلّية في الفلسفة والتاريخ والدين والفن، وقابلة للتفسير المتجدّد، بل هي أكثر من ذلك إذ "تعكس انفعالات الإنسان البدائية، ومقدّماته العقلية الأوّلية مشكّلة بداية لعمل فني، ثم تمّ التمايز الأعمق، والتخصّص الأوضح، فاتّخذت الصورة الأولى أشكالا انتهت متدرّجة إلى عمل أدبي متطوّر، هو نتاج للأسطورة سواء أكان تراجيديا أم ملحمة، مما يؤكّد أن الأسطورة هي الشكل الأوّل الذي جسّد نزوع الإنسان نحو الخلق، وعنه تطوّر الأدب11 " كما قد تعكس الأسطورة رغبة المبدع اللاواعية في التطهّر والتجدّد والعودة إلى البراءة والطفولة، أي رحلة استكشاف للذات في منابعها الأولى وما تختزنه من طاقة في الأعماق إضافة إلى تجسيد التلاحم الموجود بين الباطني والخارجي في النفس البشرية، أي محو ثنائية الظاهر والباطن مما يخلق انسجاما بين مكوّنات الوجود، حيث اتّجه المسرح " إلى اتّخاذ الأسطورة أداة للتعبير لإحداث توازن مستمر بين العالم القديم والجديد، للسّيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا

المعاصر 12 " ، ومن هنا استعانة المسرح العربي بها كانت " لتحميل عناصره الدالة بهذه الطاقة الإيحائية والسّحرية الكامنة، بوصفها طاقة خلّاقة قادرة على استقطاب الشعور وعلى تحريك مخزون المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بوساطة حصيلة خبراته الحاضرة بنظيرها في الماضي13 " فالتوظيف كان هدفه إذن تجاوز قدرة اللغة العادية لتصبح أغنى وأكثف، والأسطورة حين تكون جزءا من العمل الأدبي الدرامي، فإنّها " تفتح النص تزامنيا على صعيد العلاقات المشكّلة ضمن بنية النص بين المكوّن الأسطوري والمكوّن التجريبي، ثمّ توالديا، أي على صعيد العلاقات بين النص الحاضر بوصفه بنية، وتاريخ الثقافة من حيث تنبع الأسطورة فالشخصية الأسطورية شأنها في ذلك شأن الشخصيات التراثية أو التاريخية، كلّها ديناميكيات لفتح النص 14 "، غير أن التوظيف الأسطوري وضرورته لم يحقّق الإجماع لدى كل الباحثين، " فقد يبدو الأمر عاديا بالنسبة للنص الغربي الذي يبدو أنّه استعاد هويّته الأولى، حيث كان في ثوب الأسطورة التي كانت نصّا مطلقا، وكانت أدبا وفلسفة وتاريخا ودينا، لكن الأمر بالنسبة للنص العربي غير ذلك، إنه يحاول أن يبني لنفسه هوية جديدة مغايرة، وبذلك أصبح سوء فهم مقولة التناص معول هدم لا بناء. 15 " ولعلّ هذا الرفض مردّه إلى التوظيف المفرط للأسطورة المنتمية إلى تراث مغاير لا يتفاعل معه القارئ ولا يتذوّقه، وعكس هذا الرأي أيضا له رواج عند جمهور الباحثين 8 فالنزوع الأسطوري " شأن أشكال التجريب الأخرى، ليس فعالية إبداعية معلّقة في الفراغ، بل استجابة لضرورة تاريخية / ثقافية / فنّية استدعتها، وهيّأت لها، ثم أشاعتها فيما بعد مجموعة من المؤثّرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي منذ نهاية القرن التاسع عشر، والتي ما تزال تمارس تأثيرها الواضح في الرّاهن منه أيضا 16 " ، لكن دورها لا يمكن لأحد أن ينكره، فالأساطير مرايا مكبّرة، وبرغم التفسيرات المختلفة فلا يمكن الوصول مع الأسطورة إلى معنى أخير، إنها أسلوب من التفكير يتلاعب بالواقع والحقيقة، وإنها سؤال يبقى بلا جواب محدّد، تنتظر دائما تساؤلا جديدا يُلقي الضوء على أحد آفاقها المعتّمة خاصّة أنها قادرة على تغطية كل مساحة النفس وكل الصراعات الداخلية التي تعتلج داخلها فاختزان المسرح لروح الأسطورة من شأنه أن يُسهم في انفتاح النص على آفاق قرائية تناصّية غير محدودة، وهذا الانفتاح يتم عبر التوظيف المباشر أو ما يسّمى بالنزوع الأسطوري، أي "استلهام الأسطورة أو استيحائها على نحو كلّي أو جزئي ظاهر أو مضمر، أو استدعاء الرموز الأسطورية أو بناء عوالم تخييل ... تتّصل بأكثر من نسب مع ما هو أسطوري..، والنتاج المتعامل معه هو الذي تبدو الأسطورة معه وعبره مكوّنا أساسيا من مكوّنات متن النص ومبناه، أي النص الذي تتماهى الأسطورة ونسيجه الحكائي والجمالي 17 "لذلك نجد النص المسرحي يوظف مسميات أسطورية مثل العنقاء والسندباد والغول والقمر وعشتار وإيزيس والإله رع وزيليس وميدوزا وأوديب والتنين ونرسيس وحيزية كحكاية شعبية والأغاني الشعبية المشبعة بروح الأسطورة إضافة إلى استحدث ما يُسمى بالأسطورة الذاتية فالملفوظ الدارج في أحايين كثيرة لا يكون بريئا بل يختزن جملة من مؤشّرات الطقوسية الماضوية فهي "تلك الحقائق القاسية في الحياة، معروضة ممثّلة، هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، من خلال تلك الأساطير يتكوّن كياننا المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعث، وبهذه الأساطير ينسجم النشازفي الأشياء. 18 " **المسرح كنوع أدبي (: التناص النوعي)** العلاقة مع النوع تدخل في تصنيف جامع النص حسب تعبير جيرار جينات، والذي قام من خلال كتابه " طروس " بتعيين نوع خاص من المتعاليات النصية والذي يعرّفه كما يلي " :يتع لّق الأمر هنا بعلاقة غير معلنة تماما، والتي لا تعيّنها سوى كلمات قصيرة من النص المصاحب مثل " شعر، مقالات .. الخ في عناوين تحتية فرعية ترافق عنوان الكتاب الأساس على الغلاف، في انتماء واضح (لنموذج كتابي ما)، وهي غير معلنة كمسكوت عنه لعدم الحاجة إلى الإعلان عن البديهي، أو من جهة أخرى لتعيين انتماء ما وتمييزه عن انتماء آخر 19 "، وبالرغم من أن جينيت لم يستفض في تحديده هذا، كون الكتاب مخصّص للتناص والنصّية الفرعية، ولكن تعريفه أثار النقاش حول العلاقة بين النص والنوع الأدبي9 الذي ينتمي إليه، في حين أصبحت قضية النوع مثار اهتمام في خضم الدراسات الأدبية . 20فالمسرحية كوجه كتابي مرقوم تتجلى أنها كذلك بسهولة بمجرّد تصفح القارئ لها ، حين يلاحظ السيطرة التامة للحوار ، ولكنه يجد أحيانا ملفوظا تحت العنوان " :

مسرحية " وهذا تعيين وتثبيت لخصوصية النوع ، ورغم أن المسرح عنوان التعرف عليه الأكبر هو الخشبة (ونتحدث هنا عن متفرّج) ، ولكن المسرحية أيضا قد تتواجد بين دفّتي كتاب.

فالشكل الأدبي هو الخبرة الاجتماعية حينما تتّخذ صورة محدّدة في المجال الأدبي، لتتحوّل الأنواع الأدبية إلى تقاليد استطيقية، أي نتاج العلاقة الجدلية بين الاجتماعي والجمالي، فكل مرحلة تاريخية تجسّد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، وقد أدّى ضعف الاهتمام بنظرية الأنواع الأدبية إلى تعثّر تطوّر النظرية العربية المعاصرة، لاسيما مع غياب الميثاق النوعي بين القارئ والنص، فتطوّر النص لا يمكن أن يحصل إلا وفق قواعد خاصّة بالنوع الذي يُكتب في نطاقه، وإلا فإنه سيظل "مفتوحا " على أي شيء بدون أن يتحدّد هذا الشيء الذي هو أصلا غير محدّد، ولقد أدّى هذا الوضع إلى تشابه النصوص في الانفتاح على قواعد جديدة بدون أي معيار أو مقياس يمكن بواسطته تمييز قواعد أو ضوابط الكتابة، وظلّت القراءات النقدية المختلفة تراوح المكوّنات نفسها وقد صارت تستقطب الاهتمام عبر أفق تنظيري و نقدي جدلي، كما لا تخفى أهمّية الأنواع الأدبية كون أي كاتب وهو ينطلق من تصوّر عام للنص يكتب بصورة أو بأخرى تحت نوع محدّد، وعلى الدرس الأدبي أن يسعى إلى تحديد " نوع النص " مهما حاول الكاتب اعتماد مبدأ النص " المفتوح " قاعدة لإبداعه، فرغم أن الإطار مسرح ولكن قد يأخذ تواجد الشعر فيه مداه ، وكذلك الحكي ، وتوفّر الحبكة والتشويق الذي يكاد أن يتوسّع بعض التوسيع ليستغرق مكوّنات العمل الروائي ويظهر ذلك في تتبّع السمات السردية للمكتوب، فكيف نفسّر هذه الظاهرة في نمط التقديم المسرحي المعاصر ؟ إن النوع حسب ما يذهب إليه فرانسوا راستي هو ما يربط نصّا بخطاب 21 ، ولا يدلّ هذا سوى على أن النص وهو ينتمي نوعا من جهة الخطاب لا يتقيّد مطلقا بالقواعد العامة للنوع كما هي في التقليد الأدبي، وهذا بالضبط مكمن الانفتاح الذي نتحدّث عنه، إنه يتحقّق داخل النوع ومن خلاله أيضا، لذلك كان من اللازم تدقيق العلاقة على المستوى النظري والعملي بين النص والنوع، وعلاقتهما القائم ة على التحوّل والتغيّر، وليس على السكون والثبات، ومعنى ذلك بتعبير آخر " أنّ الكاتب وهو ينتج نصّه ينطلق من صورة أو هيئة محدّدة ذات علاقة بالنوع أو بالنص، ولكنّه لا يتقيّد بالأشكال والصور المتحقّقة قبله بالكيفية نفسها، إنه يتحرّر على طريقته في الإبداع، ولكنّه في الوقت نفسه يمارس إنتاجه ضمن نوع محدّد ولكن بحرّية وانفتاح 22 " . 10 وقد أشار تودوروف إلى أن مسألة الأنواع " من المشاكل الأولى للبويطيقا منذ القديم حتى الآن، فتحديد الأنواع وتعدادها ورصد العلائق المشتركة بينها لم يتوقّف عن فتح باب الجدال، وتعتبر هذه المسألة حاليا متّصلة بشكل عام بالنّمذجة البنيوية للخطابات، حيث لا يُعتبر الخطاب الأدبي غير حالة نوعية 23 " ، لذا يُقر تودوروف أن التأمّلات حول الأنواع الأدبية قد كثرت، فهي قديمة قدم نظرية الأدب، وما دام كتاب أرسطو في الشعر يصف الخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا، فقد ظهرت منذ ذلك الوقت مؤلّفات ذات طبيعة متنوّعة احتذت حذو أرسطو، لكن هذا النوع من الدراسات لم يحقّق تقاليده الخاصة إلا ابتداء من عصر النهضة حيث تتابعت الكتابات حول قواعد التراجيديا والكوميديا والملحمة والرواية ومختلف الأنواع الغنائية، وارتبط ازدهار هذا الخطاب بكل تأكيد ببنيات ايديولوجية سائدة، والأفكار المتبنّاة عن النوع الأدبي في ذلك العصر، أعني كونه قاعدة محدّدة لا ينبغي خرقها، صحيح أن الأنواع الأدبية كانت تنتمي إلى الأدب (شعر رواية مسرح ، أو إلى الفنون الجميلة) ، ولكنّها كانت تُعتبر وحدة من مستوى أدنى تنتج عن تقطيع بإمكاننا أن نقاربه بموضوعات نظرية الأدب السابقة، ولكنّها مع ذلك متميّزة عنها، ففي حين أنّ الرمز أو التمثيل أو الأسلوب المجازي هي خصائص مجرّدة للخطاب الأدبي(حيث يكون استيعابها نتيجة ذلك أكبر من الأدب وحده) ، فإنّ الأنواع الأدبية كانت تنتج عن نوعية أخرى من التحليل، إنه الأدب في أجزائه. 24 فمثار السؤال هنا : هل يكون انتماء النص إلى نوع ما حائلا دون التناص معه عبر نوع آخر؟، وهل يعطي التناص مع نوع أدبي آخر شعورا ما باللاانتماء؟ حيث أن الشعر ومونولوجيّته تتعارض مع البوليفانية حسب التعبير الباختيني، ويلتقي هذا التناول مع نداء رولان بارت بإلغاء الحدود الموجودة بين الأنواع الأدبية، وتعويض النوع الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص، وبمأنّ النص يتحكّم فيه مبدأ التناص واستنساخ الأقوال وإعادة الأفكار وتعدّد المراجع الإحالية التي تعلن موت المؤلّف، فلا داعي للحديث عن النوع الأدبي ونقائه وصفاته، مادام النص جماع نصوص متداخلة

وخطابات متنوّعة ومختلفة من حيث التجنيس والتصنيف، ويعني هذا أن الكتابة الأدبية هي خلخلة لمعيار التجنيس وترتيب الأنواع وتصنيف الأنماط، وفي هذا يقول رولان بارت": إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة. 25 " ونلاحظ أن الكتابات الإبداعية المعاصرة في الغرب والشرق معا بدأت في خلخلة النوع الأدبي وتحطيم معاييره النوعية ومقوّماته النمطية في إطار الحداثة والتجريب ، فنجد في العروض المسرحية غناء وإلقاء قصائد ورقص الخ ، بل إننا نجد مقترحات جديدة في كيفيات تقديم المسرح كما اقترحها عبد القادر علولة حين جدد في الشكل المسرحي مستوحيا 11 حلقات القوال أو المداح في تراثنا ، وهذا يقرّب المسرح وجمهوره من جمهور الشاعر القديم حين يتحلّق حوله الناس ليسمعوه ويصفقون له ويتفاعلون معه ... فإذا جئنا إلى مقاربة المفهوم، فإننا " نعرّف النوع الأدبي كتصنيف نصّي عبر مشترك وصفي حيث كل ما انتمى إلى نوع أدبي ما، يتوفر على نفس علاقة المشابهة مع المجموعة التي انتمى إليها 26 " ، ولكن هذا التعريف البسيط ينطوي على أسئلة مثيرة لإشكالات إجرائية عدّة، أوّلها أنّ مفهوم النوع متحوّل وغير قار، وهو من مفرزات التحوّل الثقافي والمراحل التاريخية حيث تزدهر بها أنواع أدبية وتختفي أخرى، ولكن الإشكالية الأهم أن تعيين نوع النص الأدبي متروك للقارئ، والذي انطلاقا من ثقافته القرائية يتعرّف عليه بطريقة لا واعية في غالب الأحيان، أي أنه يُ ح لّ النصّ نوعه بتلقائية الإدراك الأوّلي كلّما أوغل في قراءة نصّه دون الحاجة إلى تسميته، إذ أن أفق انتظار قد تشكّل قبلا وفق ما ترسّخ وترسّب في ذاكرته عن شكل النصوص وخصائص النوع، ويستطيع القارئ أن يستدل بالنص المصاحب من خلال الكلمات والعبارات المؤشّرة على النوع : "شعر" ، " رواية" ،" مسرحيّة .. " الخ، ولكن هذه العلامات لا تتوفّر دوما، وكذلك مجمل النصوص الوصفية(النقدية) التي تصف النص أو تتحدّث عنه وتحلّه محلّه من نوعه، لكن في غياب ذلك كلّه ليس للقارئ سوى أن يضع معلوماته الجا معْنصّية على المحك. 27 يُعد النوع الأدبي مبدأ تنظيميا ومعيارا تصنيفيا للنصوص، ومؤسّسة تنظيرية تسهر على ضبط النص وتحديد مقوّماته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنّية والوظيفية، ونحن إذ نعطي هذه التوضيحات، فقط لندلّل على الكيفية التي تمّ عبرها ومن خلالها، أو على الأصح بتخطّيها التناص،، فهل شكّل هذا التناص بغض النظر عن المحتوى نوعا جديدا مفارقا للمؤسسات التصنيفية التي انطلق منها مثل الشعر والرواية والمسرحية ؟ أم أن التناص النوعي لا يختلف عن أيّ تناص آخر ضمن النوع الواحد ؟ " حيث تقوم الحداثة باللعب بين أوتار تناصّات النصوص وأجناسها الأمر الذي يخلق نسيجا كتابيا يستعصي على الانتماء 28 "، فدراسة " التناص والحوارية في علاقتهما بتداخل الأنواع الأدبية في إطار جامع النص، أضحت تحتلّ مركز البحث في طبيعة النصوص الأدبية، ولقد لاحظنا أن جميع الإتجاهات النقدية ساهمت في بلورة فهم التداخل النصّي في النصوص الأدبية المختلفة باعتبار أنّ ذلك يمثّل مظهرا من مظاهر توليد النصوص الجديدة، وفي نفس الوقت عاملا من عوامل التدليل، مع كل ما يترتّب عن ذلك من تعدّدية القراءات، وسيادة التأويل بدل سيادة الفهم 29 " الأحادي المحتكر للدلالة، فإذا كانت المسرحية عبارة عن عمل أدبي يتغيا الحوار كوسيلة تعبيرية أولى، يُقدّم على خشبة مسرح ويحضره جمهور ... وكل تناص مع عمل مسرحي يمتح عادة جزئية حوارية هذه الجزئية التي قد تجري مجرى الأمثال إذا قُدّر لها الشهرة (يعني التحول إلى نوع أدبي 12 آخر) وقد تصبح جزئيًا نصّيًا يدخل في بناء روايات وقصص كثير أخرى ، كما نجد في المثال التالي من عبارة " الآخرون هم الجحيم. "

وعبارة " الآخرون هم الجحيم" من مسرحية الأبواب المقفلة Huis clos لجون بول سارتر، وتدور حوادث المسرحية في الجحيم، أي أن أبطالها ينتمون لعالم الأموات، وهم ثلاثة : رجل وامرأتان، عبثا يحاولون الافتراق وسيقيمون في الجحيم إلى الأبد، يتحمّلون مسؤولية هذا الوجود ولو مرغمين 30 " ، والمقطع الذي منه " الآخرون هم الجحيم " يتواجد في نهاية المسرحية من المقطع التالي " : غارسيان ... .. حسنا أزفت الساعة، تمثال البرونز هنا، أنظرُ إليه وأعلم أني في الجحيم، أقول لك أن كل شيء مُعد سلفا، لقد توقّعوا وقوفي أمام هذه المدخنة، ضاغطا بيدي على هذا التمثال، وكل الأنظار مسلّطة علي، كل

الأنظار التي تأكلني (... يستدير فجأة) هه، لستما سوى اثنتين ؟ ظننت أنّكما أكثر من هذا بكثير (يضحك) ، إذاً، هنا الجحيم، لم أكن لأومن بذلك .. .. هل تتذكّران : الكبريت، والحطب، والشباك ... آه، يا لها من مهزلة، لا حاجة للشباك، فالجحيم هو الآخرون31 " والعبارة تطرح إشكاليات العلاقات الإنسانية المعقّدة من منظور أن الجحيم يمثّل لحظة صراع، كما أنها تحمل معنى الغلق والحيّز المحدود حيث يستحيل الهروب أو التخلّص من الآخر الإشكالي، فالجحيم يكتسب ماهيته من حتمية وجوده، والعلاقة مع الآخر أليمة لأن الذات ترى نفسها من خلاله، أي صورة الأنا من خلال الآخر الذي هو الوسيط لتعرف الأنا أناها كما يقر بذلك سارتر في الكينونة والعدم، فإذا كان حكم القيمة من الآخرين على الذات سلبي، فالنتيجة الموت الحي، والتخلّص من الحالة يكون بممارسة الإنسان حرّيته في تغيير نمط العلاقة وتحسين صورة الذات. جزئية حوارية منفصمة عن ما قبلها وما بعدها، ولكنّها أقرب إلى العبارة المأثورة،حيث هي ملخّص تجربة حياتية منطوقها أن الآخر هو الجحيم، مقولة تلقى استجابة من كثيرين وتنطق بلسان حالهم، ولكن سارتر استخرجها من مسار تحاوري وحدثي في مسرحية، فكيف نقرأ هذا الجلب المقطوع عن أصله ليستثمر في سياق مغاير ؟، فقد كانت نتاج حوار والذي يتمثّل بأنّه " تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، أو أنّه نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقّي32 " إذا كان المسرحي يشكّل معانيه انطلاقا من نص سابق، وإذ علمنا أن " كل كاتب هو مجموعة كتّاب، ومجموع ما يشكّل الأدب هي مجموعة الحلقات المتسلسلة للأقوال المعادة بكيفيات مختلفة 33 " نستنتج أن المسرحي لم يخرج عن وظيفته كمبدع حتى ولو انطلق من عمل قديم، لكن إذا كان اكتشاف دلالة النص الحالي من النص السابق أمرا معتاد قرائيا، ألا يقوم النص القديم باعتباره مادة خصبة تستقي منها النصوص الحالية معانيها بإعادة 13 الاعتبار إليه لإعادة قراءته وإحيائه ونفض الغبار عنه عبر إعادة كتابته، ولكن من خلال إمكانات وسياقات مهجورة، أيْ إمكانية تعبيرية كانت على مستوى الحدث مجرّد إمكانية تجاوزها أو أغفلها النص السابق، يحقّقها النص اللاحق من خلال مسار مفارق، أو ملأ الفراغات ودوائر الظل، فالمسرحي حين يستلهم الملاحم مثلا يقوم بإعادة كتابة بعض فصول الأوديسة أو الإلياذة لهوميروس بتقنية ما يسمّى النص الممكن34le text possible حينما يجعل عوليس يرتاد عوالمه وفضاءاته، فيحوّر من شخصية البطل إذ لم نعلم عن عوليس أنه كان عاشقا للنساء، معجبا بغير زوجته بينيلوب، ولكنه في متن الكثير من المسرحيات المعاصرة يغريه جمال النساء كون سحرهن من سحر المدينة والمدنية المعاصرة ، والمدح كلّه في النهاية موجّه للمكان أي يعكس رؤية معاصرة وحضارية، والحصيلة أن النص الذي بين أيدينا مفارق لنص الأوديسة، ذلك العمل الفريد الغني المشع دائما بنصوص مستقبلية غير نهائية، أي نصوص كامنة، أو نصوص أشباح textes fantomes 35، فعوليس لا ينتهي من سرد حكاياته، وارتياد جزر ومدن جديدة " فالنص يتدفّق بالمعاني والدلالات المتعدّدة، وقد تكون متناقضة أحيانا، إنه من تج بلا توقّف، وخير دليل على ذلك أن النص لا يتوقّف بموت صاحبه كما يرى جاك دريدا " 36، لأن النص الممكن هو تنويع متخيّل على النص السابق، حيث يكون مسار السابق مجرّد اختيار له بدائله، وقد يظهر هذا جليا في الأعمال السردية والدرامية المسرحية بأن تجنح الأحداث إلى مسار مخالف للنهاية، أو في قناعات الشخصيات وسلوكاتهم.

لكن هل يكون كل تناص جديد مع أثر قديم مع مخالفته في الطرح أو طريقة عرضه،" نصا شبحا " أو " نصا ممكنا " ؟ قد نقول نعم، ولكن أيضا استنباط فهم جديد لنص قديم لم يدُر بخلد السّابقين يمكن أن نسمّيه " نصّا ممكنا " وذلك بإعادة الكتابة، إنها شعرية التناص الممكن، وهذا سر استمرار جمالية الأدب حتى ولو دار المعنى في فلك واحد، وذلك بالاعتماد على ثلاثة منطلقات : الفراغ) le manque (والتجلية la mise en relief ، والكمون le potenciel37 ، فالفراغ هو العوالم التي تركها النص السابق دون استيفائها، أي الفجوات النصّية والتي هي غيرها تلك التي يتركها الكاتب للقارئ ليكمل نقصها على مستوى القراءة(وفق نظرية التلقي)، إنما نعني بها المسارات التي كان يمكن أن يتشكّ لوفقها العمل الأدبي ولم يفعل، وقام بشكل مغاير. أما التجلية فهي ابراز وإظهار لأولويةالمكتوب الحالي، وهو إذا شئنا التبئير على ما هو أساس في الملفوظ بحيث يضحى هو بدوره قابلا للتناص معه آجلا، وأما الكمون، فهو المعنى أو مجموعة المعاني التي تفرّعت، أو يمكن أن تتفرّع عن

النص السابق، فإذا كانت رحلة أوليس في البحر فقط، فإن المسرح المعاصر ينزله إلى البر ليعيش به برهة، فهذا تفريع عن المسار الأول للعمل المتناص معه، إذ لا يخرج أوليس عن منطق الترحال، لكن الوجهة هي التي تغيّرت .. فلم تعد بحرا ولا جُزُرا ولكن براء وهذا الإستدراج للمسار لا يفرغ الكمون من حمولته، إذ يمكن استنباط ما يخالفه دوما وبلا نهاية، 14 وعوليس حينما يُستدعى فلكي يقدّم شهادة معاصرة، لذلك التجلية تتجسّد في الوصف المفصّل من حيث هو استغراق لجماليات المكان وخصائص هويّته بنوع من الإطناب، وهذا امتلاك للملحمة يخرجها من بعدها الإغريقي الوثني.

كما أن الكثير من الأعمال المسرحية إذا أخذنا الأوديسة كمثال يتناص معه المسرح تقوم بتفعيل شخصيات أخرى وفق مسارها لحكائي الدرامي الخاص بها وهنا يأتي دور التجلية الثانية في استغلال كمون الملحمة كنص معطاء، ليخاطب بينيلوب ويخرجها من إطار الشخصية المنسية، يخاطبها ليخلق حوارا لتفعيلها، فهي ليست مجرّد متلقي للأحداث، بل محرّكة لها ولو برسم حتمية مسارها، هذه الحتمية المتجسّدة في رجوع عوليس.

ـفاعلية التناص لا تكمن في مدى خطّي (سبب نتيجة، أي نص سابق ← نص لاحق نتيجة) ، فالنص الجديد كان موجودا

وجودا كامنا في النص السابق، فقط سُلّط عليه الضوء وأُخرج من العتمة، كان صامتا فظهر مقاله، تفاعلية النصوص حقيقة نصّية واقعة، وتفسير النص خارج هذا الإطار يسفّ به ويُفقره، ويخرجه عن عمق موقعه، فيجب أن نقرأ بعيون القارئ اللازمني، اللاتاريخي uchronique وتتحوّل الدراسة التناصية إلى دراسة تعلو على الزمان 38 anachronique ، فالتأويل التناصي يمر عبر نقل مساراته من نهر الزمن إلى الحيّز، بعبارة أخرى كل الكتب بغض النظر عن الزمن الذي أُنتجت فيه تدخل في مخاض تفاعلي، فالحيّز l'espace يسمح بتعدّد المدارات والمسارات عكس الزمن الذي يتّجه وجهة واحدة : ماضي ←حاضر ← مستقبل 39 وينتج دلالة واحدة، فبواسطة منطق التناص ننتقل مع الكاتب المسرحي من عالم الواقع إلى عالم النص، حيث يبعدنا عن صورة نعرفها إلى صورة متعالية متخيّلة، فالأدب ليس تراكما لأعمال منفصلة عن بعضها البعض وكأنها من خلق أصحابها فقط، ولكن منجزات أدبية تأخذ بأيدي بعضها البعض لتُكوّن مكتبة كبرى لا زالت تكتب نفسها إلى ما لا نهاية، فلأجل فهم نص ما لا نصعد نهر الزمن، لكن نتجوّل عبر كل الإتّجاهات في مكتبة بابل. 40 15 1ليوأتلاو

رعشلا . يلوهسموب زيزعلا دبع . قرشلا ايقيرفأ . ءاضيبلا رادلا . ط . 1991 . 1 ص. 57 . 1911 . 2ص . 11

موسوعة الفولكلور والأساطير . عبد الحكيم شوقي . دار العودة . بيروت . ط1

. 1997 . 3ص . 75 المؤثّرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر . جبرا إبراهيم جبرا . المؤسّسة العربية للدراسات والنشر . ط1

4تخصيب النص . 1222 .ص . 19 محمد الجزائري . منشورات أمانة عمان . الأردن .ط1

. 5توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة . وليد منير . فصول. عدد . 1 مج . 1 القاهرة . 1911 . ص11

. 1991 . 6ص . 19 الأسطورة في الشعر العربي الحديث . أنس داود . دار المعارف القاهرة . ط1

. 7الأسطورة الإغريقية والمسرح . يونس لوليدي . مجلة عالم الفكر . مجلد . 19 عدد . 7 أفريل جوان . 1221 ص172

8كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر . محمد لطفي اليوسفي . دار سراس للنشر . تونس. 1991 . ص152

9كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر . محمد لطفي اليوسفي .دار سراس للنشر .تونس 1991 . ص155

. 10النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . نضال صالح . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1221 . ص11

. 11الأنثروبولوجية البنيوية . كلود ليفي شتراوس . ترجمة مصطفى صالح . وزارة الثقافة . دمشق . 1955 . ص117

. 12البطل في الأدب والأساطير . شكري عياد . دار المعرفة . 1951 . ص127

. 13توظيف العنصر الأسطوري . وليد منير . ص11

. 14الحداثة اللغة النص . كمال أبو ديب (مقال) فصول م . 7 ع . 1 ماي . 1917 ص71

. 15عولمة التناص ونص الهوية . آمنة بلعلى . مجلة الخطاب . جامعة تيزي وزو . الجزائر . عدد ماي 1222 ص17

. 16النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . ص71

. 17النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة . ص5

. 18الأسطورة . أحمد زياد محبك . المجلة الثقافية . عدد . 11 كانون الثاني 1997 . ص91

19 palimpsestes . G . Genette. Seuil. 1982 . p 12 .

20 Initiation à l'intertxtualité . Anne Claire Gignoux . ed ellipses . France. 2005 . p 91 .

21 Sens et textualité . F . Rastier . Hachette .Paris . 1989 . p 40 . .

22الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي . سعيد يقطين. مجلة نزوى . عدد . 77 جويلية . 1229 مسقط . عمان (. صفحة إلكترونية)

23 Dictionnaire e des sciences du langage Oswald Ducrot . Todorov . Seuil .Paris . 1979 . p 193

. 24الشعرية .تزفيتان تودوروف . ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . دار توبقال . المغرب .. 1915 . ص1

. 1912 . 25ص . 21 درس السيميولوجيا . رولان بارت . ترجمة عبد السلام بن عبد العالي . دار توبقال . الدار البيضاء . ط1

26 Que ce qu'un genre littéraire ? . Jean – Marie Schaeffer . paris . Seuil . 1989 . p 8

27 initiation à l'intertextualité . p 91 . 91

28 Les genres littéraires . Dominique Combe . Hachette. Paris . 1992 . p 150 .

.__16يناديمحلا ديمح . بيرعلا يفاقثلا زكرملا . ءاضيبلا رادلا . برغملا . ط . 1221 . 1 ص. 72

. 30الأبواب المقفلة . جون بول سارتر . . ترجمة هاشم الحسيني . منشورات دار مكتبة الحياة . بيروت . . د ت . ص11

. 31الأبواب المقفلة . ص95

. 1911 . 32ص . 92 معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . سعيد علّوش . دار الكتاب العربي . بيروت . ط1

33 Voleurs de mots Michel Schneider . Gallimard . France . 1985 p 58

34 . l'intertextualité . textes choisis et présentés par : Sophie Rabau . Gf flammarion. France.2002 . p40 . 41

35 l'intertextualité : Sophie Rabau p 40 . 41 .

. 1992 . 36ص . 117 معرفة الأخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة . سعيد الغانمي . المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . ط1

37 l'intertextualité . Sophie Rabau . p 72. 71

38 l'intertextualité – mémoire de la littérature - . Tiphaine Samoyault . ed Armand colin. 2010 p 71

39 l'intertextualité . Sophie Rabau . p 71

40 l'intertextualité . Sophie Raba

تداولية التّمثيل والتّمثّل في الخطاب المسرحي الجزائري

حمو الحاج ذهبية

جامعة تيزي وزو/ الجزائر

المسرح والتّداولية: إشكالية الحدود

إذا كانت التّداولية هي علم استعمال اللغة، فإنّها تخدم بشكل مباشر النّموذج الأدبي، الذي هو المسرح، باعتبار هذا الأخير ممارسة للغة، منظّمة في أطر مادية ومعنوية، فالإشكالية المطروحة تتمثّل في كيفية تجسّد هذه الممارسة بالمفهوم التّداولي الحديث على الخشبة، وكيف يتمكّن الممثّلون من طرحها وتنفيذها بشكل يقرّبها كثيرا من الممارسة اليومية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى: كيف تتمثّل في أذهانهم وفي أذهان المتفرّجين؟ ثمّ ماذا يعني أن تعرف؟ إنّ التّحديد الأدنى للمعرفة يستلزم فكرة التّمثّل Representation، فمعرفة شيء، يعني امتلاك تمثّل عن ذلك الشيء، وهي أيضا القدرة على تحويل هذا التّمثّل من أجل استخلاص المعلومات[1].

إذا انطلقنا من فكرة أنّ اللغة تمثيل للعالم، فذلك سوف يعيدنا حتما إلى الممارسة الحوارية، بما تفرضه من شروط تسمح ببناء حوارات توحي بالطابع الطبيعي للممارسة، أمّا التّمثّل الذهني، فنتصوره في تلك المضامين الخفيّة، التي يتوصّل إليها متلقي الخطاب، بما في ذلك من أقوال مضمرة، وافتراضات مسبقة، مرورا بتمثّلاتها الذّهنية، التي تحيلنا إلى الاستلزام الحواري، الذي يسمح بالانتقال من المعاني الظاهرة إلى المعاني الخفيّة، بتوفّر أدوات يتحمّلها الذّهن البشري، فالنّموذج البشري ، الذي ينطلق منه الإنسان هو تمثّل داخلي لحالة الأشياء من العالم الخارجي، إنّه شكل من تمثّل المعارف، اعترف به عدد كبير من الباحثين في العلوم المعرفية[2]، باعتباره الشكل الطبيعي، الذي يبني الذّهن البشري الحقيقة من خلاله.

إنّ السؤال الأول الذي نطرحه، سوف يوقفنا عند حدود المسرح والتّداولية، فما العلاقة؟ إن الانطلاق من الإشكال الابستمولوجي يحيلنا إلى دومنيك مامنقونوD. Mainguenauبينما يرجعنا الاشكال النّظري إلى البحث عن المبحث الملائم لنظرية المسرح، وهو ما طرحه باتريس بافيس P.Pavis، الذي حصر المقاربة التّداولية في النصّ الدرامي. أمّا الإشكال الإجرائي، فيدخلنا في باب التّداولية، من حيث الأدوات، التي تقدّمها لتصبح أداة فعّالة لدراسة الخطاب المسرحي، ولكن المهمة تبدو غير سهلة، ذلك أنّ مدوّنة العمل يتقاسمها العرض والنصّ ذاته. فإذا كان اهتمام التّداولية منصبّا على البعد الاستعمالي أو الانجازي للكلام، باعتبار السياق وحال المخاطب، وإذا كان العرض فضاء للرّموز والديكورات، فإنّ الاشتغال سوف يركّز على التّلفّظ في تمثّلاته الإنجازية والذّهنية، وهذا تجاهلا منّا للاشتغال الجسدي الذي ينبض بالمعاني والدلالات الإضافية، نظرا للطابع التّحوّلي، الذي تضفيه عليها خشبة المسرح، وما تقدّمه لها من قوّة، تفقدها هذه الأجساد في الواقع، وهو أيضا بحث عن النّماذج الأخرى بعد إدراكها من قبل البشر، فيمكنهم إعادة إنتاج النّماذج في الخطاب، بمعنى إنتاج سلوكات رمزية–عبارات لسانية– وظيفتها نقل النّموذج إلى شخص آخر. ويبني الشخص، الذي يفكّك هذه العبارات اللسانية نموذجا مشابها لحالة العالم، الذي عرفه المتكلّم وأراد إيصاله[3] .

إنّ الطابع الحواري، الذي يميّز الخطاب المسرحي بشكل عام، يوجّهنا إلى الظاهرة التّلفّظية في طابعا الحواري، وهي عودة إلى أوركيوني C.K.Orecchioni وآن أوبرسفيلد A.Obersfied [4] في مقاربة الخطابات المسرحية من ناحية الأفعال الكلامية، وانطلاقا من هذه الأخيرة يبرز عنصر الاستلزام الحواري، الذي نادى به بول جرايس P.Grice ، ومن خلاله نحاول التّواصل مع الخطاب

ونشرح الاختلاف بين القول والمعنى منه، إدراكا منّا لما يخلّفه المعنى من آثار، يحاول المخاطب إضفاءها على خطابه، مؤمنا بإدراك المخاطَب لمقاصده أو نواياه.

إنّه رغم الالتباسات، التي حدثت في تحديد موضوع التّداولية، ورغم التّداخلات، التي وقعت بينها وبين العلوم الأخرى مثل اللسانيات، والمنطق، والسميوطيقا، والفلسفة، وعلم النّفس وعلم الاجتماع، إلاّ أنّ التداولية استطاعت فرض وجودها بإجابتها عن أسئلة جوهرية في التواصل اللغوي ، لم يسبق لعلم آخر أن تطرّق إليها أو خاضها، ومن بينها: هل ينبغي التوقف عند المعنى الحرفي؟ إلى ماذا يفضي

استعمال اللغة في مواقف تواصلية مختلفة؟ وهذه الأسئلة تعدّ بمثابة منطلق لتداوليات مختلفة*، ويهمّنا منها التداولية التّخاطبية Pragmatique discursive ، والتي أولتها آن أوبرسفيلد أهمية كبيرة في تناولها للخطاب المسرحي، إذ انطلقت من بعض النّقاط وهي أنّ:

1- الكلام لا يعبّر عن شيء فقط، وإنّما عن فعل أيضا.
2-لا يمكن فهم أيّ ملفوظ دون الاستناد إلى إنيّة التّلفّظ.
3-لا يتم التبادل الكلامي، إلاّ وهو مبني على افتراضات.
4-الفعل الذي يحققه الكلام جزء من المعنى التعبيري.
5-فهم الملفوظات وتأويلها قائم على معرفة العلاقات المتبادلة بين المتخاطبين.

يبدو أن الخطاب المسرحي من الخطابات الأكثر استجابة إلى مثل هذه الأسس، ولكن سننطلق من بعض التحديدات التوضيحية لمكانة المسرح كخطاب في الدراسات الحديثة ومنها التداولية. لقد كان الخطاب محل دراسات متعدّدة منذ الفترة الكلاسيكية، أين كانت المعارضة بين المعرفة الخطابية والمعرفة الحدسية، ومنذ ذلك الحين، شهدنا أعمالا كثيرة ، قدّمت له الاهتمام والعناية الكاملتين، ومثل هذا المفهوم–عند باتريك شارودو ودومنيك مانقونو 2002– لا يحدّد الميدان اللساني وفقط، وإنّما يحدّد طريقة جديدة لخوض مجال اللغة. كانت اللغة منذ سوسور نظاما من العلامات، بينما الخطاب هو تطبيق للنّظام، وهذا التّقابل يظهر في مفهوم التّلفّظ الذي يحدّده بنفنيست على أنّه فعل الإنتاج في سياق معيّن، أو الفعل الفردي لاستعمال اللغة[5]. إنّ جوهر الخطاب هو التّفاعل، بمعنى نتاج مخاطب في علاقة مباشرة أو غير مباشرة، إنّه حال المحادثة، أين يضمن المشاركون التّعاون في إرسال الرسائل واستقبالها، واعتبار المواقف المدركة عند أحدهما إزاء الآخر، وإدراك الآثار التي تحدثها ملفوظات على هذه المواجهة، إنّها حال كلّ الخطابات، فالمتكلّم باعتباره مخاطبا ينتبه إلى ردود أفعال جمهوره،...مهما كان توجهه، يحاول إيجاد الملائمة بين طريقة حديثه أو كتابته والوضعية، التي يكون فيها، ومثل هذه الملاحظات قد أثارت دراسات تميّز أجناس الخطاب وفق سياق تلفّظها.

أمّا المحادثة، فهي نوع مميّز من الخطاب، أو تفاعل كلامي (بمفهوم أوركيوني)، يحدث بين عدّة مشاركين دون هدف معيّن، يتعلّق الأمر بالمحادثات اليومية، حيث ليس للمتخاطبين دور مميّز، ولا يخضعون لأيّ برمجة حقيقية، فهي تناظرية ومتعادلة، وتقدّم عددا متنوّعا من الظواهر التّخاطبية، إنّ المحادثة بالنسبة لأوركيوني تعدّ أكثر صحّة مقارنة بالخطاب، الذي يتميّز بنوع من الخصوصية.

والخطاب المسرحي من بين الخطابات الأكثر قربا إلى الممارسات اللغوية اليومية، فإن أولينا له عناية من الناحية التّداولية، وذلك ليس بأمر غريب، لأنّ فلسفته قائمة على النّظر في تقنيات إيصال الرسائل وآليات تأويلها، وبين هذا وذاك، آثرنا تناول الموضوع من حيث التّمثيل والتّمثّل Presentation et Representation ، إيمانا منّا أنّهما عمليتان ضروريتان ومتكاملتان، وتستدعيان

إجراءات ظاهرية وخفيّة في الآن ذاته، فإن كان التّمثيل هو ما يُقدّم ويشاهد، فإنّ التّمثّل مرتبط بالعمليات الذّهنية، التي تواكب التّمثيل من بدايته إلى نهايته، ومن أجل ذلك نفضل الحديث عن التمثيل أوّلا.

تقديم المدوّنة:

حتّى نعالج التّمثيل والتّمثّل ومقاربتهما التّداولية، آثرنا الرّجوع إلى إحدى المسرحيات الجزائرية، التي كتبها عبد العزيز بوشفيرات، وهي مسرحية تمثيلية[6]، تعيدنا إلى الواقع الجزائري بآلامه وآماله، فالمسرحية تسرد قصّة فتاة، رحل والدها بحثا عن العمل ليعين عائلته الفقيرة، وطال به الغياب، الأمر اللذي جعل حياة الأسرة معقّدة، دفعت بالأمّ إلى تحمّل أعباء الحياة بكاملها وبمفردها، فقد قامت بتربية بناتها، مضحّية بكلّ شيء من أجلهنّ، فالحياة إذن كانت بسيطة ومعقّدة في الآن ذاته، والأمل الوحيد بقي منتظرا في البنت الكبرى "رتيبة"، التي تحصّلت على شهادة البكالوريا، وعليها مغادرة القرية والتّوجّه إلى المدينة –بأسرارها ومتاعبها– لتواجه قدرها بما يخفيه من أشياء حسنة أو قبيحة.

قراءة التّمثّل المسرحي:

إنّ قراءة المسرح، هو الاستعلام عن مجموعة من العلامات، علامات خاصة بالنصّ، وعلامات خاصّة بالتمثّل (المكان، دور الممثّلين، العلاقة مع الجمهور، الإضاءة،...)، وهو ما يشكّل الحدث المسرحي، فلا قيمة لأيّة علامة ما لم تدخل في علاقة مع علامات أخرى، وليس العرض إلاّ اقتراح لمعنى أو لمعاني، لا تتشكّل في صيغتها النّهائية إلاّ في ذهن الجمهور. بالإضافة إلى أنّ هذه الطرق المؤدية إلى القراءة الجماعية تبدو كوسيلة للتساؤل الجزئي، الذي يُحاول بعيدا عن الإجابات اليقينية الذّهاب بعيدا باقتراح تحوّل كلّ متفرّج إلى قارئ متعوّد على الاستعلام، والتفكيك، والتّصنيف، وتحليل العلامات المشكّلة للتمثّل المسرحي.

إنّ فهم العرض المسرحي، يعني إدراك كيفية تشاكل العوامل المنتقاة أثناء إبداعه أو كتابته، وهو إدراك للحقول الدّلالية، التي يثيرها عند المتفرّج.

ترجعنا الحتمية المفهومية في خوض الخطاب المسرحي، إلى الإحالة إلى جرايس وبديهيات المحادثة، نظرا لمكانتها في الإنتاج والاستقبال (التّأويل)، ذلك أنّ جرايس هو الوحيد في التّداولية المعرفية، الذي وظّف العمليات الاستدلالية من أجل توليد الاستلزامات الخطابية، وإن كان لا يمكن بأيّ حال تقديم مفهوما تاما للأقوال من حيث الإنتاج والتأويل، إلاّ بالاستناد إلى العمليات الترميزية والاستدلالية.

وبين التّرميز والاستدلال، نجد سبربر وولسن Sperber et Wilson، اللّذين يحيلان إلى نوعين مختلفين من العمليات، تلك المرتبطة بالترميز اللغوي، والمرتبطة بالاستدلال والتّداول* . لا تمثّل التداولية إلاّ جزءً من اللسانيات، فهي بذلك بحاجة إلى علم الدّلالة لمعالجة المظاهر المتضمّنة في القول، ووصف شروط نجاح الأفعال الكلامية، وكذا وصف دلالات الكلمات، التي تؤوّل وفقا لمقام التواصل، الذي يتحدّد بإبنية الخطاب، بما تحمله من عناصر: الأنا، الأنت، هنا، والآن[7]، إلاّ أنّ تحديد التّداولية بهذا المعنى سوف يختلف عن المقولة، التي جاء بها كلّ من سبربر وولسن، حيث تقوم فكرتهما على تفسير كلّ ما يتمّ تفسيره بطريقة ترميزية، ونقصد هنا ما هو متضمّن من أعمال، وتأويل الكلمات في مقاماتها الحقيقية. وكان على التّداولية تجاوز هذا المستوى أيضا، لتخوض تلك المضامين، التي يبلغها المخاطب رغم بقاء جزء كبير منها في عداد الضمنيات Les implicites، التي لا يُتوصل إليها إلاّ عن طريق العمليات الاستدلالية.

إنّ الإشكال، الذي سيطرح ههنا سيتمثّل في انتساب العمليات التّداولية إلى خصائص اللغة، ويصبح الحديث واردا عن اللسانيات التّداولية، أم إلى عمليات تتجاوز خصائص اللغة تتبلور من خلاله معالم تداولية جديدة. يقوم الاستدلال على عمليات ذهنية أدركها جيري فودور* Jerry Fodor على أساس بنية متكاملة في وظائفها، تسمح بتفسير الأقوال وما يصل إلى الذّهن من أصوات، تبلور معاني لا تكشف حدودها دفعة واحدة. وفي هذا المقام يذهب فودور إلى فكرة الاشتغال التراتبي، إذ تتكفّل كلّ مرحلة بتحديد مكوّنات الذّهن، وهي: التّحويل، النّظام المحيطي، والنّظام المركزي.

1- التّحويل: عند استقبال المعلومات الخارجية، يحدث معالجة الإدراك الحسّي في مستوى أولي يسمح بترجمتها (فكّ الرسالة)، ويتمّ إرسالها إلى مستوى أعلى.
2- النّظام المحيطي: يتمّ فيه معالجة التّرجمة، التي تمّت في مستوى سابق، بتوزيعها حسب طبيعتها إلى أنظمة مختلفة: نظام خاص بمعالجة المعطيات المرئية، أو الخاص بالمعطيات السمعية،...وهنا ينبغي الإشارة إلى النّظام المعالج للغة في شكلها الصرف، والتّأويلات المقدّمة في هذا المجال ليست حاسمة، إذ تعتبر تأويلات أوّلية، لأنّ التفكيك الحقيقي والملمّ بجميع المعطيات سوف يتمّ في النّظام المركزي، بعدما يقوم النّظام المحيطي بتأويل أولي.
3- النّظام المركزي: يعمل هذا النّظام على أساس مقارنة المعلومات بعضها ببعض، سواء تلك المعروفة سلفا أو معلومات وفّرتها في الآن ذاته أنظمة محيطية أخرى، وهي عمليات تتحقّق بفضل الاستدلال Raisonnement، وهي خاصة بهذه المرحلة فحسب دون غيرها.

ما تتميّز به هذه المستويات والأنظمة هو انغلاقها على ذاتها، فكلّ نظام يمثّل منظومة* معزولة، إضافة إلى آلية العملية، التي تحدث في مستوى النّظام المحيطي، فيمكن اعتبارها إجبارية، فهي تحدث بسرعة، وتبقى نتائجها سطحية، أمّا النّظام المركزي، فيتّسم بالتعقيد واستحالة وصف وملاحظة العمل الذي يقوم به، وبذلك تبقى هناك بعض الزوايا المظلمة، التي تحول دون التّوصّل إلى معاينة كيفية اشتغال هذا النّظام، لأنّ الأمر يتعلّق بالتّأويل، والاستدلال الخاص بالحياة اليومية وما يرتبط بها، وكذا عمليات التّفكير المعقّدة والدّقيقة، وبذلك يبقى جيري فودور Jerry Fodor حائرا متردّدا إزاء هذا النّظام، الأمر الذي يتجاوزه كلّ من سبربر وولسن بوضع مقابلة طريفة بين ما هو لسانيات وتداولية، وبين ما هو نظام محيطي ومركزي، ويجعلان المعادلة تتمّ بهذا الشكل:

اللسانيات	التداولية
(علم الأصوات الوظيفي+علم التراكيب+علم الدلالة)	(علم استعمال اللغة)
=	=
النّظام المحيطي	النّظام المركزي
(معالجة المعطيات اللغوية)	(معالجة المعطيات غير اللغوية)

إنّ العمليات التّداولية لا تتمّ إلاّ في النّظام المركزي، أو ليست إلاّ تلك العمليات العادية للنّظام المركزي، وبذلك يمكن بإيضاح طريقة اشتغال النّظام المركزي، دراسة التّأويل التّداولي للأقوال والملفوظات التي تصل إليه. ولكن سبربر وولسن Sperber et Wilson لن يقفا عند هذه الفكرة، إنّما يقولان بتوحيد النّظامين عكس ما ذهب إليه جيري فودور، ويذهبان إلى عدم وجود نظام مركزي، وإنما يوجد نظام إدراكي (المجال التّداولي) لا ينفصل تمام الانفصال عن النّظام المفهومي أو التّصوري (المجال اللساني)،

ووفق هذا المنظور، نتصوّر أنّ النّظام المحيطي يوفّر مداخل للمنظومات/المجال التّصوري، ثمّ يبدأ عمل الجانب الإدراكي المتمثّل في النّاحية التّداولية.

يقترب هذا التّصوّر كثيرا من التّصور، الذي نادى به تشومسكي* Chomsky في نظرية النّحو التوليدي، من حيث الانتقال من البنية السطحية إلى البنية العميقة، وكيفية تمكّن النّظام المركزي من فهم وتأويل جمل لم يسمع بها قطّ. فظاهرة الإبداع هنا مرتبطة بالجانب التّركيبي اللساني، مثلما ترتبط بالجانب التّداولي، الذي يسمح بالتّمخّض إلى الناحية الضمنية، من حيث التّوصل إلى المعاني الحقيقية والمقاصد المنتظرة، وفي هذا المقام، ينبغي إثارة ما يدعى بالمعرفة الموسوعية C. Encyclopédique، أي ما يوفّره الكون للفرد من معلومات ومعطيات.

القراءة التّمثيلية:

لقد اكتسب كلّ من سبربر وولسنSperber et Wilson نظرة معرفية حول اللغة وحول وظيفتها، وقوفا عند وظيفة اللغة القائمة على التّمثيل، الذي يتمكّن الأفراد بفضله من إثراء رصيدهم المعرفي. إنّ الهدف المنتظر من أيّ نظام معرفي ينحصر في إنشاء تمثّل للكون يطوّره الفرد ويواجه به تجاربه الحياتية المختلفة. وتأويل الأقوال يتمّ عن طريق عمليات استدلالية، تنطلق من الصيغة المنطقية للقول بإضافة عمليات أخرى، وهو ما يتبلور في السياق (مثال)، ويمكن التخطيط لذلك بهذه المعادلة:

العمليات الاستدلالية= الصيغة المنطقية + السياق

ينبني السياق على مجموع المعارف الموسوعية المنبثقة من خلال مفاهيم الصيغة المنطقية، ومن المعطيات المدركة بشكل مباشر، والمستقاة من المحيط المادي أو من المحيط المعنوي للأقوال السابقة، نلاحظ هذا المثال:

تقول ابنتها الصغرى: ...*أو "يبعث لنا الدّراهم" . إن كان يحبنا؟*

الأمّ: في ***تلك الأيام العصيبة، التي تركني فيها والدكم، كنت محطّمة القوى...فقد صمّم على تركنا، وهاجر إلى حيث لا ندري...بعضهم يقول بأنّه عمل في فرقة بحرية لنقل البضائع بين دول أوربية، والبعض الآخر يقول أنّه غادر الحياة إلى الأبد، وفي كلّ الأحوال فلا أثر له ولو برسالة واحدة***"[8] ، فما ذُكر، وما يمكن أن يستقى من التّجربة، التي تعيشها البنت وأسرتها، يوصلنا إلى الجواب، من حيث أنّ عدم معرفة مكان تواجد الأب، والحالة المزرية، التي جعلت الأمّ تتكفّل ببناتها يعني في حقيقة الأمر عدم تمكّن الأب من إرسال الأموال، وعدم تمكنه من إعالة أسرته.

إنّ الوصول إلى مثل هذه الحقائق، ناتج عمّا دعاه سبربر وولسن Sperber et Wilson بالمحيط المعرفي، ويتمثّل في ذهن المتلقي (الجمهور)، فيما يعرفه، وما بإمكانه معرفته، وما يصل إليه، وما بمقدوره التّوصل إليه، فالسياق بهذه المواصفات لا يمثّل إلا جزءً محدودا من المحيط المعرفي، الذي يلمّ بالأقوال وبالعمليات الذّهنية، التي تشتغل في تحديده. تقول الأمّ:" وهي تتشف دموعها: ***رافقتك السلامة يا ابنتي...افتحي عينيك جيّدا، فالمدينة غول نهم" هاه، إياك من الأخطاء***[9]. إنّ السياق، الذي ورد فيه هذا الكلام، ليس إلاّ جزء ممّا تعرفت عليه رتيبة منذ طفولتها، لأنّ الحذر على نفسها كان واجبا عليها منذ طفولتها، باعتبارها طفلة، لأنّها أكثر عُرضة للمخاطر مقارنة بالولد، ولكن مثل هذا السياق يفتح لها آفاقا جديدة للحذر أيضا من المدينة باعتبارها مكانا مجهولا وتواجهه بمفرها.

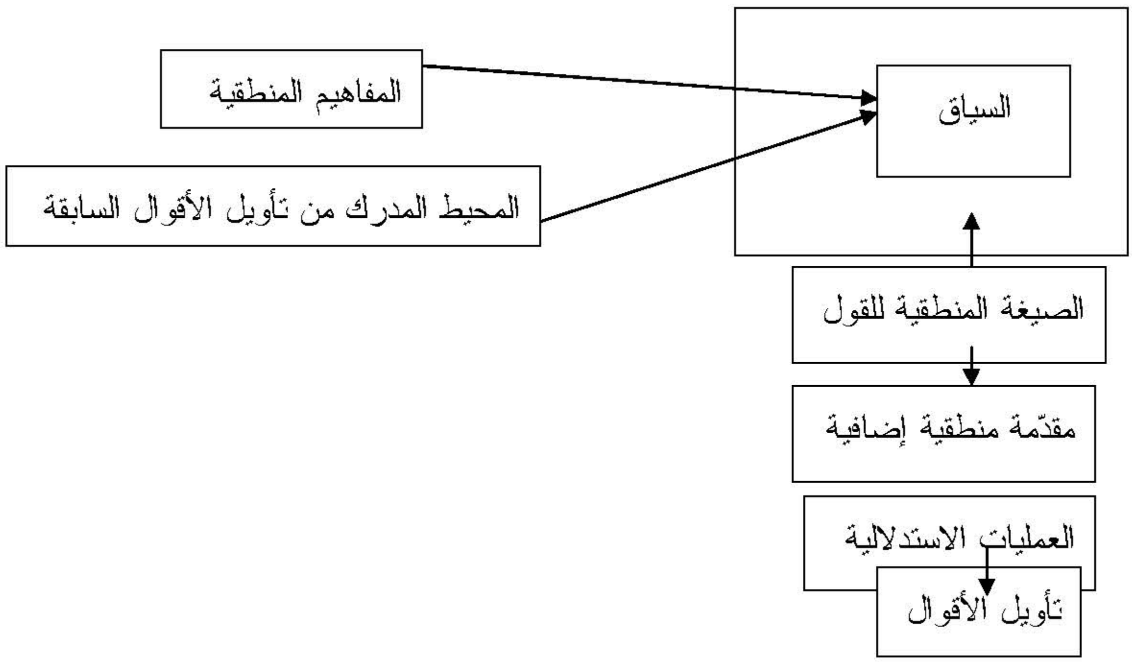
ومثلما ينشأ الخطاب أثناء المحادثة، كذلك ينشأ السياق، إذ يقوم المخاطب (الجمهور) باستحضار المفاهيم الواردة في الجانب المنطقي، بالبحث عنها في الذّاكرة ذات الأمد البعيد في شكل علامات تمكّن من الوصول إلى المفاهيم المقصودة والمستقصدة، ويبدو أنّ مثل هذا العمل يستدعي المرور على عدّة مستويات:

1-المستوى المنطقي: يتمّ فيه جمع معلومات تربطها علاقات منطقية، يستدعيها المفهوم، في مقابلته للمفاهيم الأخرى ، من حيث الاستلزام، والتناقض،...

2-المستوى المعجمي: تجمع فيه المعلومات المحيطة بالمفهوم المستقصد.

3-المستوى التّقابلي/ المقارن: يسمح المعجم، من حيث تقديم مقابلات للمفهوم، وبالخصوص عند متعدّد اللغات.

يعدّ العنوان عتبة للوصول إلى المعطيات المطلوبة، ومرورا بالمدخل المنطقي، تسمح المعرفة الموسوعية من استيفاء المعلومات التي تقبل الدّخول في السياق. وفي مستوى تشكّل السياق من خلال مفاهيم الصيغة المنطقية، وعندما يتشكّل عن طريق المحيط المدرك من نتيجة تأويل الأقوال السابقة، إضافة إلى الصيغة المنطقية، لتظهر الصيغة المنطقية الإضافية، وتقوم بدورها كعنصر مساعد على إنجاز العمليات الاستدلالية، وبالتالي الوصول إلى تأويل القول، وهو ما يمكن أن نلخّصه بهذا الشّكل:



يمكن أن نتوصّل من خلال المخطّط أنّ العمليات الاستدلالية، التي توصلنا إلى فهم الأقوال وتأويلها تتمّ بسلّمية محدّدة تستند إلى المنطق أكثرالاستناد، وحتّى يُفهم قول ما على أساس أنّه إخبار أو خبر، ينبغي على المخاطَب القيام بعدّة افتراضات منطقية تسهم في وصوله إلى النتيجة، وهو ما يدعى بالاستدلال، لنأخذ هذا المثال: ***قالت رتيبة مع نفسها : حقيقة، لقد صُدمت في بادئ الأمر من نفاق ذلك الرّجل، الذي أراد ابتزازي، ولم يترك لي منذ اليوم الأول ولو هامشا صغيرا للحرّية"***[10]، النتيجة، التي توصّلت إليها الفتاة، لم تكن من محض الصدف، وإنّما مبنية على أساس منطقي خاضع للأحداث، التي جرت ، وخاضع للعمليات الاستدلالية الذّهنية، التي ساهمت في جعل الفتاة تفهم مقاصد الرّجل من خلال معاملته لها، فلم يكن الأمر صعبا للوصول إلى نتيجة مفادها أخذ الحذر من المدينة وأصحابها، فالتّمثّل لعب دوره الأساس في الانتقال من التجربة إلى الواقع المعيش، وتفسير الوقائع وفق منطق معيّن وبمساهمة معارف مختلفة، يقول أندلرAndler :" إنّ هدف العلوم المعرفية هو الوصف والتفسير، وعند اللّزوم تصنّف التنظيمات الأساسية وقدرات الذّهن البشري من حيث اللغة، الاستدلال، الإدراك، الترابطات الحركية، التخطيط، ....."[11].

إنّ الوصول إلى نتيجة ما، يستدعي جهدا ذهنيا، تبرز مكانته فيما دعاه جرايس P.Grice بمبدأ الملائمة. تعدّ الملائمة بالنسبة لسبربر وولسن Sperber et Wilson قضية جهد يسمح ببناء السياق، ونتائج تفضي إليها عن طريق العمليات الاستدلالية، وبذلك كلّما ازدادت نتائج العمل الإشاري الاستدلالي، كلّما ازدادت ملاءمته. ويؤدي التواصل الإشاري الاستدلالي أثناء عمله إلى استنتاجات في نهاية العملية الاستدلالية للتأويل، وهي نتائج معرفية ممكنة، نظرا لطابع الاحتمالية فيها، ولكن السؤال المطروح ههنا: هل للتأويل حدود؟ ومتى يمكن التّوقف عن التأويل؟

إذا انطلقنا من الفكرة السابقة، والمتمثّلة في كون الصيغة المنطقية هي جزء من المقدّمات المنطقية، فإنّ المقدّمات الأخرى تؤخذ من مصادر أخرى كالمعارف الموسوعية، والتّعرف على المقام والتأويلات السابقة للأقوال، ووفقا لهذه المعطيات يتشكّل السياق ويحيط بكلّ قول جديد، ولكن ينبغي معرفة المعطيات الخادمة للتأويل من عدمها، فيتعيّن على المتلقي اختيار بعض المعلومات والتّنازل عن الأخرى..، كما ينبغي معرفة أنّ المعطيات، التي يحتملها السياق هي الأكثر أهمّية للتّوصل إلى نتائج كافية للحكم على مناسبة القول للمقام وللوضعية الخطابية، وهذا العمل مخوّل للنّظام المركزي، الذي يقوم بانتقاء المعلومات التي تعدّ جزء من السياق عند تأويل الأقوال.

حدود التأويل في التمثيل والتّمثّل:

وإذا عدنا إلى السؤال المطروح حول حدود التأويل، نقول أنّ هذا الأخير يتوقف عندما تتوقف العمليات الاستدلالية، ومن الأرجح أن تتوقف هذه الأخيرة من تلقاء نفسها، عندما تبلغ الجهود المبذولة ذروتها. وبناء على هذه الفكرة، نكشف عن السلّمية، التي يتميّز بها السياق، إذ ليس بكتلة من المعطيات الموظّفة دفعة واحدة، وإنّما يتشكّل وهو مصاحب للخطاب، ويُبنى قولا إثر قول. إن التأويل، الذي خاضته رتيبة لفكّ لغز الرجل منذ الوهلة الأولى، سيتوقّف عند تنازلها عن التفكير عنه، عندما تتوجّه الفتاة إلى بيت السيدة أنيسة، إذ تقول السيدة ***:"...جميل، ما رأيك في تغيير عملك من ذلك المحل إلى محل آخر؟"***[12]، وسيتواصل المسار الاستدلالي توجّهه، الذي يجعل رتيبة تنتقل من شيء إلى شيء آخر عدا التّفكير في بوربيطة الرجل اللئيم، ويظهر ذلك في قولها:" ***لقد قلّبت المسألة من جميع جوانبها ووصلت إلى قناعة...***"[13]

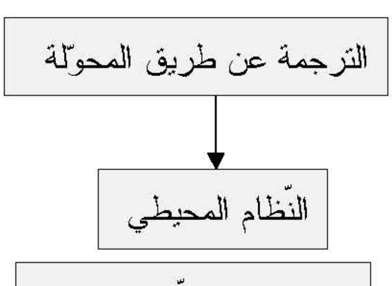
لقد انطلق سبربر وولسن من فرضية الاستناد إلى مرحلتين في تأويل الأقوال وهما: المرحلة الترميزية والمرحلة الاستدلالية، وهي فرضية تتبنى على تصوّر يحدّد اشتغال الذّهن البشري، حيث أنّ اللغة ملكة أو نظام مستقل Système Indépendant، وفي هذا التحديد نجد عددا من التّساؤلات حول علاقة القدرة الذّهنية بالقدرات الأخرى، إذ قد تكون القدرة الذّهنية في أوج عطائها واشتغالها رغم ما يصيب القدرات الأخرى من تلف أو عطب، فالخلل قد يتموقع في المستوى التّداولي وليس اللغوي، ويمكن أن يصاب الجانب

اللغوي بحضور معطيات أخرى ، دون أن يؤثر ذلك سلبا على اكتساب اللغة الأمّ، وهنا يمكن الإحالة إلى المؤهلات الذّهنية، التي نادى بها تشومسكي Chomsky في نظرية النّحو التوليدي، علما أنّ خصوصية اللساني تكمن في "عمليات" التصنيف وتشكيل المحتوى المفهومي، فمثلما يقول لونقاكر Langacker نقلا عن ديسلي[14] Deslés :"إنّ أخذ الدلالة على أنّها ظاهرة معرفية ينبغي أن تحلّل على أنّها كذلك".

إنّ للكفاءة أو القدرة أهمية في خوض مجال اكتساب الحالات الذّهنية، والكشف عنها عند المخاطَب (المتلقي)، وهنا يتحدّد الهدف الأساس من التّواصل الإشاري والاستدلالي بمفهوم سبربر وولسن Sperber et Wilson، والقدرة التّداولية على تمثيل الحالات الذّهنية، إضافة إلى تمثّل المعلومات حول العالم المحيط بنا، مضبوطة في المستوى الذّهني، استعانة بالعمليات الاستدلالية والسياق المتشكّل خطوة بعد خطوة. يستهدف كلّ نظام معرفي إنساني أو حيواني إلى بناء أو تشكيل تمثّل Représentation حول العالم، وتتحدّد أهمية هذا التّمثّل في ملائمته وتناسبه معه ، يقول الجار لرتيبة:"***كلّ شيء في حينه،...ستعلمين عندما تطّلعين على امتيازات هذا العمل، مقابل قيامك بدور معيّن فيه...فقط، يكفي أن توقّعي على عقد، وستحصلين على مال كثير كفيل بحلّ جميع مشاكلك إن كانت لديك مشاكل***[15]" ، إنّ الانتقال في المعاني من مشكل العمل إلى مشكلة الحصول على الأموال، يقدّم تمثّلا عن العالم من خلال التّجربة والمنطق، إذ لا وجود للأموال دون عمل، وعدم وجود الأموال يعني وجود المشاكل، وبذلك فالتّمثّل، الذي يصبو إليه المخاطب هو إقامة العلاقة بين العناصر المرتبطة منطقيا بعضها ببعض، ممّا يخلّف التناسب والتّلاؤم، الذي لاحظناه بين العمل والمال، والمال والمشاكل، والعمل والمشاكل.

فإذا كان كلّ نظام معرفي يستهدف بناء تمثّل للعالم، وإذا كان تحقّق المناسبة شرطا للتمثّل، من حيث تمثيل الوقائع بشكل صحيح، فهل يحتمل هذا التّمثّل جميع العناصر المساعدة على تقييمه، وهل يتّسم بالشمولية؟ يبدو أنّ هذا الأمر مستبعد، لأنّ التّمثيل يتعرّض للتّعديل باستمرار حسب المواقف والظروف، وحسب ما نكتسبه من معلومات، إلاّ أنّه يشترط ألاّ يحدث التمثيل بنظام واحد. ، وفي هذا الصدد قد نتساءل عن طبيعة النّظام الذي يتمّ فيه تمثّل العالم، وشروط نجاحه، فقول الجار:" ***...ستحصلين على مال كثير كفيل بحلّ جميع مشاكلك إن كانت لديك مشاكل***[16]" . إنّ تعرّف الجار على المشاكلّ وكذا معايشتها يجعله مؤهلا للحديث عنها، مدركا المخاطر والنتائج المنتظرة.

إنّه لمن الصعب تحديد طبيعة نظام التّمثّل، لأنّ التّمثّل يتمّ داخليا وبلغة داخلية وكلّية[17]، ودُعيت بلغة الفكر، وهي فكرة جاء بها جيري فودور وسبربروولسن رغم معارضيها، الذين يذهبون في ذلك فرضيات، من بينها أنّ اللغات لا تتمثّل العالم بالطريقة ذاتها، وهي الفكرة التي قال بها أندري مارتيني A.Martinet ، وذلك لا يعني البتّة أفضلية اللغات عن بعضها بعضا، ثمّ هل للحيوانات لغة فكر عندما تتمثّل العالم بطريقتها الخاصّة؟ أكيد أنّ لها لغة فكر تسهم في التّمثّل، ولكنّها جدّ مختلفة عن نظيرتها عند البشر، إلى جانب ما يتعلّق بالكليات اللسانية، التي تفترض وجود أبنية مشتركة بين جميع اللغات. لقد تمّ التوصّل مع جيري فودور إلى أنّ العملية الذّهنية خاضعة لهذا النموذج:



فعندما نعتبرأنّ الكائنات البشرية تستهدف بناء تمثّل حول العالم، يقترب أكثر الاقتراب من الصّحة، ويعطي للاستدلال أهمية كبيرة. يفترض سبربر وولسن Sperber et Wilson أنّ العمليات التداولية في تأويل الأقوال (في النّظام المركزي) هي عمليات استدلالية، ويوجد ضربان من هذه العمليات: عمليات الاستدلال الاستنباطي، وعمليات الاستدلال الاستقرائي، ويبدو أنّ العمليات الثانية مثيرة للجدل، نظرا لكون الاستقراء يقدّم انطلاقا من مقدّمات تعتمد على التّجربة، في حين ينبني الاستنباط على أسس تجعله ينطلق من مقدّمات صادقة تفضي إلى نتائج صادقة حتما.

تظهرالمفارقة بين العمليتين، من حيث توافق المنطق الاستنباطي مع العالم، بمعنى كيف يمكن الاستغناء عن التّجربة، والخوض في عملية الانتقال من المقدّمة إلى النتيجة، أي الاعتماد على الاستنباط، وفي الآن ذاته كيف يمكن اكتساب المفاهيم دون الرّجوع إلى الاستقراء؟ وممّا يبدو يعدّ خوض المنطق الاستنباطي* وقوانينه عملية سهلة للبشر، لأنّ القاعدة، التي يشتغل بها ذهنهم تسمح لهم بالانتقال من فكرة إلى أخرى عن طريق خاصية الربط المنطقي، التي يحتكم إليها العقل، وفي هذا الإطار يمكن إثارة الانتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى الخاضع لظروف نشوئه.

كثيرا ما نستعمل عبارات ونقصد من ورائها غير المقول، ويبدو هذا طبيعيا إذا كان هناك بعض الأشخاص يقولون ما لا يقصدون، أو يقصدون ما لا يقولون، أو يقصدون عكس ما يقولون، ففي كلّ هذه الحالات، نلمح ما يدعى بالمعنى الجانبي والمعنى المستلزم، اللذين يتقاسمان وجهي القول أو العبارة،...لكن السؤال، الذي يظلّ مطروحا هو في الحدود الفاصلة بين الوجهين، وكيف يتمّ الكشف عنهما؟. إنّ العودة إلى البلاغة القديمة تنزع إلى التمييز بين الاستعمالين، إذ لا يؤوّل الوجهان بالطريقة ذاتها، وهو ما يقول به سبربر وولسن Sperber et Wilson ، فإذا لم تختلف العمليات التأويلية، التي تتناول المعنى الجانبي والمعنى المستلزم، يكون من الصعب وضع الحدّ الفاصل بينهما، وإذا تحقّق التّماهي في الحدود، فمن الجدير العودة إلى الخاصية التّداولية، وليس إلى الخاصية اللغوية، وإنّ استعمال قول في موضعين مختلفين للدلالة على معنيين مختلفين مثل: ***"إنّك خصب الخيال"*** للدلالة على الخيال الخصب، أو النتاج الأدبي، يضعف من التمييز بين المعنى الجانبي والمعنى المستلزم.

يبدأ الاستعمال المجازي عندما يتوفّر القول على استلزام واحد على الأقل في السياق لا تتوافر عليه الفكرة التي يمثّلها، والقول سوف يمثّل الفكرة ويتمثّلها عندما يشتركان (القول والفكرة) في استلزام واحد، والإحالة إلى الاشتراك يجعل الحدود بين الاستعمال الحقيقي والمجازي غير واضحة تماما، لأنّ العمل جار على الاستدلال على الأفكار، وليس على التّمثيل في حدّ ذاتها، فالمعنى المستلزم نصل إليه عن طريق الاستدلال، وغير مرتبط حتما بالمعنى الجانبي أو غيره، ذلك أنّ تأويل الأقوال يتمّ بطريقة استدلالية، أو لرفض المعنى الجانبي، والقول بأنّه غير مقصود، أو أنّه لا يمثّل الأفكار، فإذا كان التأويل، الذي ينبغي الوصول إليه هو س، فلا شيء يمنع احتمال أن تكون الفكرة المستقصدة هي ع، وفي هذه الحالة، يكون القول ذات معنى جانبي.

يتجانب المتخاطبون المعنى الجانبي والمعنى المستلزم، وينتقل بينهما حسب الظروف الخطابية، ولكن أيضا حسب ما دعاه جرايس بالقدرة على اكتساب حالات ذهنية، والقدرة على نسبتها إلى الآخرين، وبتعبير آخر البحث عن نوايا المخاطِب، وكيفية فهمها من قبل المخاطَب عندما تنتسب إليه، وهنا ستعبّر الدلالة عمّا قيل، في حين يعبّرالاستلزام عمّا تمّ تبليغه، وفي أغلب الأحيان يختلف المُبلّغ عن القيل. إنّه وممّا شكّ فيه، يوجد بعد تمثيلي عند جرايس استنادا إلى فكرته في معالجة التّمثّلات (صياغة الفرضيات والتّثبّت منها)، فإلى جانب عدم استعمال القوانين بشكل صريح، فإنّه يمكن معرفة كيفية اختيار المقدّمات ومصدرها، وما هي الظروف التي تسمح بإيقاف العملية، والتوصّل إلى تأويل نهائي (على الأرجح).

من الملاحظ عدم تكرارنا للخطاب المسرحي، إنّما جرى الحديث على الخطاب بالعموم، ذلك تطبيق لانطلاقتنا الأولية، التي أرجعتنا إلى مقاربة الخطاب المسرحي بالخطاب العادي، بإضافات جوهرية تجعل منه خطابا مميّزا، تتقاسم أدواره شخصيات تتمثّل العالم وفق قوانين، تخضع لها بشكل صارم، لأنّ تمثيلها للعرض لا يختزل في القول، إنّما ينتقل إلى المتفرّج التي يتمثّل بدوره الخشبة بطريقته الخاصة، وبين هذا وذاك تنشأ علاقة تفاعلية، تقضي بالالتزام بمبدأ التّعاون، الذي نادى به جرايس، وتؤدي بالمتفرّج إلى مشاركته في العملية التواصلية، ومن خلال الانتقال من المعنى الظاهر إلى المعنى الخفي أو المستلزم، والوصل إلى الاستنتاجات ومغزى الرسائل المنتسبة إليه عن طريق العمليات الاستدلالية الذّهنية والمنطقية، واستنادا إلى التّجربة، التي تساعد على عملية التّمثيل والتّمثّل.

هوامش البحث:

[1] – J.P.Meunier, Approches systémiques de la communication, Deboeck, Bruxelles 2002.

[1] - H.Tardieu, M.Cavazza, Les modeles mentaux, Approches cognitives des représentations, Masson, Paris 1993, P 01.

[1] - Ph.Johnson-Laird, L(ordinateur et l'esprit, Odile Jacob, Paris 1994, P369.

[1] – آن أوبرسفليد، قراءة في المسرح، ترجمة مركز اللغات والتّرجمة، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، د.س.ن.

* – التّداولية التّلفّظية: أو ما دُعي بلسانيات التلفظ، التي يتوقف عملها عند وصف العلاقات الموجودة بين بعض المعطيات الدّاخلية للملفوظ، وبعض خصائص الجهاز التّلفظي، الذي يتضمّن الملفوظ أيضا.

– التداولية الحوارية: التي تشتغل حول نمط خاص من التّفاعلات التواصلية، الذي يمثّله الحوار.

– التّداولية التخاطبية: التي تتجسّد في الأفعال الكلامية وذلك مع أوستين وسورل وجرايس.

[1] – - E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, T2, Gallimard, Paris 1974, P 80.

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ط2، دار الساحل للنشر وتوزيع الكتاب،الجزائر2010.

* وهي محاولة لإخراج التّداولية من المحيط اللساني، الذي يولي العناية للجانب الصوتي، والوظيفي، والتركيبي، والدّلالي.

[1]– ذهبية حمو الحاج، لسانيات التّلفظ وتداولية الخطاب، ط2، دارالأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو 2012، ص 97.

* إنّ الأفكار، التي طرحها جيري فودور Jerry Fodor تعود إلى أبحاث غال Gall في نهاية القرن التاسع عشر، تستند هذه الأبحاث إلى علم النّفس الملكات، الذي يعتقد في فردانية الملكات التي يملكها البشر، إذ تعتبر كلّ طاقة من طاقات الذّهن البشري"ملكة" منفصلة عن الملكات الأخرى.

* حُدّدت المنظومة على أنّها مجموعة من الوحدات المستقلة المترابطة، والتيار المنظومي ينادي بانفصال المنظومة اللغوية عن المنظومة التّداولية. أنظر: آن ربول وجاك موشلر، التداولية اليوم، علم جديد للتواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، مراجعة لطيف الزيتوني، ط1،المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت لبنان، ص 73.

* إنّ الفلسفة الذّهنية التي نادى بها تشومسكي هي في منطلق هذا التّحول الجذري للسانيات التي كانت تهيمن عليها النزعة البيهافيورية. لم يكن الأمر بالنسبة لتشومسكي سهلا لإعادة النّظر في كيفية نشوء اللّغة، فكان لزاما عليه العودة إلى النّظرية العقلية (ديكارت) لتفسير الفكر، وكذالك العودة إلى مدرسة بور روايال. وفي دراسته السابقة، أشار تشومسكي إلى ضرورة إدراك موضوع اللسانيات كحقيقة ذهنية بدل النّظر إليها كسلوك لساني قابل للملاحظة. وفكرة تشومسكي حول قواعد التّحويل، التي تنطلق من النّواة هي أساس مفهوم اللسانيات الاحتسابية وأساس الدراسات، التي تستوحي من اللّغات الصورية لوضع ما يدعى بالمعالجة الآلية للّغات.

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص 10–12.

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص15.

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص69.

[1] – Andler, D, « Sciences cognitives », in Encyclopedia Universalis, 1989.

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص65.

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص71.

[1] - Descles. J.P, « Réflexions sur les grammaires cognitives », Modèles linguistiques, 29/XV , Paris 1994, P 77.

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص89.

[1]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص89.

[1]– آن ربول، وجاك موشلر، التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ص93.

* يعود المنطق الاستنباطي إلى أرسطو، وهو أول المناطقة الكبار. لقد تطوّر المنطق منذ أرسطو بعدما شهد انطلاقة مهمّة في أواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث سعى فلاسفة أمثال: برتراند راسل B. Russel وغوتلوب فريج G.Frege وكورث غودل K.Godel إلى تقديم حلول منطقية لمسألة أسس الرياضيات.

الهوامش

[1] – J.P.Meunier, Approches systémiques de la communication, Deboeck, Bruxelles 2002.

[2] - H.Tardieu, M.Cavazza, Les modeles mentaux, Approches cognitives des représentations, Masson, Paris 1993, P 01.

[3] - Ph.Johnson-Laird, L(ordinateur et l'esprit, Odile Jacob, Paris 1994, P369.

[4] – آن أوبرسفليد، قراءة في المسرح، ترجمة مركز اللغات والتّرجمة، أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، د.س.ن.

* – التّداولية التّلفّظية: أو ما دُعي بلسانيات التلفظ، التي يتوقف عملها عند وصف العلاقات الموجودة بين بعض المعطيات الدّاخلية للملفوظ، وبعض خصائص الجهاز التّلفظي، الذي يتضمّن الملفوظ أيضا.

– التداولية الحوارية: التي تشتغل حول نمط خاص من التّفاعلات التواصلية، الذي يمثّله الحوار.

– التّداولية التخاطبية: التي تتجسّد في الأفعال الكلامية وذلك مع أوستين وسورل وجرايس.

[5] - E. Benveniste, Problèmes de linguistique générale, T2, Gallimard, Paris 1974, P 80.

[6]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ط2، دار الساحل للنشر وتوزيع الكتاب،الجزائر2010.

* وهي محاولة لإخراج التّداولية من المحيط اللساني، الذي يولي العناية للجانب الصوتي، والوظيفي، والتركيبي، والدّلالي.

[7]– ذهبية حمو الحاج، لسانيات التّلفظ وتداولية الخطاب، ط2، دارالأمل للنشر والتوزيع، تيزي وزو 2012، ص 97.

* إنّ الأفكار، التي طرحها جيري فودور Jerry Fodor تعود إلى أبحاث غال Gall في نهاية القرن التاسع عشر، تستند هذه الأبحاث إلى علم النّفس الملكات، الذي يعتقد في فردانية الملكات التي يملكها البشر، إذ تعتبر كلّ طاقة من طاقات الذّهن البشري"ملكة" منفصلة عن الملكات الأخرى.

* حُدّدت المنظومة على أنّها مجموعة من الوحدات المستقلة المترابطة، والتيار المنظومي ينادي بانفصال المنظومة اللغوية عن المنظومة التّداولية. أنظر: آن ربول وجاك موشلر، التداولية اليوم، علم جديد للتواصل، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، مراجعة لطيف الزيتوني، ط1،المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للطباعة والنّشر، بيروت لبنان، ص 73.

* إنّ الفلسفة الذّهنية التي نادى بها تشومسكي هي في منطلق هذا التّحول الجذري للسانيات التي كانت تهيمن عليها النزعة البيهافيورية. لم يكن الأمر بالنسبة لتشومسكي سهلا لإعادة النّظر في كيفية نشوء اللّغة، فكان لزاما عليه العودة إلى النّظرية العقلية (ديكارت) لتفسير الفكر، وكذالك العودة إلى مدرسة بور رويال. وفي دراسته السابقة، أشار تشومسكي إلى ضرورة إدراك موضوع اللسانيات كحقيقة ذهنية بدل النّظر إليها كسلوك لساني قابل للملاحظة. وفكرة تشومسكي حول قواعد التّحويل، التي تنطلق من النّواة هي أساس مفهوم اللسانيات الاحتسابية وأساس الدراسات، التي تستوحي من اللّغات الصورية لوضع ما يدعى بالمعالجة الآلية للّغات.

[8]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص 10–12.

[9]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص15.

[10]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص69.

[11] – Andler, D, « Sciences cognitives », in Encyclopedia Universalis, 1989.

[12]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص65.

[13]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص71.

[14] - Descles. J.P, « Réflexions sur les grammaires cognitives », Modèles linguistiques, 29/XV , Paris 1994, P 77.

[15]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص89.

[16]– عبد العزيز بوشفيرات، العقد، مسرحية تمثيلية، ص89.

[17]– آن ربول، وجاك موشلر، التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ص93.

* يعود المنطق الاستنباطي إلى أرسطو، وهو أول المناطقة الكبار. لقد تطوّر المنطق منذ أرسطو بعدما شهد انطلاقة مهمّة في أواخر القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، حيث سعى فلاسفة أمثال: برتراند راسل B. Russel وغوتلوب فريج G.Frege وكورث غودل K.Godel إلى تقديم حلول منطقية لمسألة أسس الرياضيات.

من أجــل مقـــاربة جمـــالية
للخطاب المسرحي

د.عبد المجيد شكير
المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين
الدار البيضاء ــ المغرب

حول الخطاب المسرحي:

ماذا نعني بالخطاب المسرحي؟..ما هي العناصر التي تشكله؟..ما حدود انتمائه أو عدم انتمائه إلى الخطاب الأدبي عامة؟...وهناك مجموعة من الأسئلة المركزية المماثلة التي تسعفنا في الإحاطة بمفهوم الخطاب المسرحي، وتحمل إجاباتها محاولة تحديده وتعريفه، لكنها، مع ذلك، مجرد أسئلة تقريبية من هذا الخطاب ومكونات تشَكُّله، وبالتالي، فمحاولة تقديم تعريف جامع له غير ممكنة، ولا تتعدى حدود المقاربة التي تختلف، بدورها، باختلاف زوايا النظر التي نقارب بها الخطاب المسرحي، وحسب المرجعيات التي نستند إليها لأجل تقديم هذه المقاربة، ومع ذلك سنحاول، على الأقل، الإمساك بعناصر تميزه وخصوصياته التي تجعله يختلف عن باقي الأنماط الخِطابية.

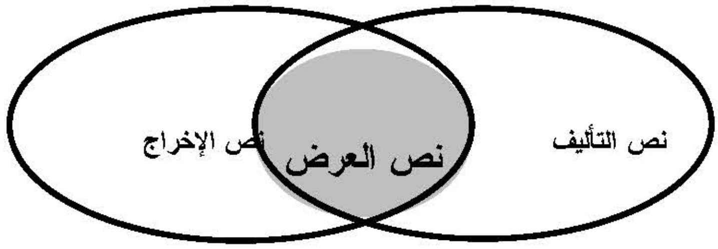
إن للخطاب المسرحي خاصية نوعية لا تكون له هوية إلا بها تتمثل في كونه غير متجانس العناصر التي تشكله، "وفي كونه فنّاً مفارقا، بل يمكن أن نذهب بعيدا وننظر إليه على أنه فن المفارقة نفسها، هو إنتاج أدبي وتمثيل مادي، سرمدي متجدد ومُعَاد إنتاجه، ولحظي ثابت وقار إنتاجه"(1). وهو بذلك مجموعة من العلامات **Signes** التي تنقسم إلى علامات لسانية وأخرى غير لسانية، وتنقسم غير اللسانية، بدورها، إلى علامات سمعية وأخرى بصرية، وينصهر هذا المجموع من العلامات غير المتجانسة في بوتقة واحدة هي ما يمكن تسميته بالخطاب المسرحي، ولتمييزه عن الخطاب الأدبي، يصوغ رولان بارث **Roland Barthes** جوابا في كتابه **Essais Critiques** حين يقول متحدثا عن الخطاب المسرحي: "إننا، إذن، بصدد تعددية صوتية **Polyphonie** إخبارية حقيقية، وهذا هو التمسرح **La Théâtralité**: سُمْكٌ من العلامات"(2)، إن الخاصية المميزة، إذن، هي خاصية التمسرح، التي تتشكل من تكثيفٍ للعلامات الدالة سواء عن طريق الإيحاء **Connotation** أو التعيين / التقرير **Dénotation**، بنسب متفاوتة في الحضور بين العلامات اللسانية والسمعية والبصرية. الشيء الذي يجعل من العرض المسرحي علامة كبرى تتسع دائرتها لتشمل الملفوظ النصي، وجسد الممثل، والديكور، والأكسسوار، والموسيقى، والملابس، والماكياج...أي أن كل المكونات تشتغل باعتبارها علامة، فــ"في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة الواقعية"(3).

وإذن، فإن هذا التكثيف من العلامات الذي يؤسس خاصية التمسرح المميزة للخطاب المسرحي، هو ما تبدو ملامحه في النص والعرض المسرحيين على حد السواء، فهو لا يتحقق إلا داخلهما، وهذا ما حذا بآن أوبيرسفيلد إلى القول: "يتشكل الإنجاز المسرحي من

مجموعة من العلامات تتمفصل إلى مجموعتين صغيرتين، هما: النص (ن) والعرض (ع)"(4)، وهو القول الذي يتقدم بنا نحو الطريقة التي يتوزع بها سُمْكُ العلامات على العناصر التي تشكل الخطاب المسرحي، حيث نجد:

- نص التأليف : وهو مجموعة من العلامات اللسانية، يعتمد الاستعمال النوعي للغة أداة في التعبير.
- نص الإخراج: وهو مجموعة من العلامات السمعية ــ البصرية، يعتمد توظيف الأنظمة السينوغرافية خاصيةً في التعامل مع نص التأليف، وفي التواصل مع المتلقي.

ومن مزيج المجموعتين النصيتين (نص التأليف **Le Texte** / نص الإخراج **La Partition**) يحصل نص ثالث هو نص العرض **La Représentation**، ويمكن توضيح ذلك عن طريق الترسيمة التالية:



وهي ترسيمة توضح العلاقة بين المجموعات الثلاث، وتحديدا بين النص والعرض باعتبارهما قطبي الخطاب المسرحي، وتتضح هذه العلاقة أكثر من خلال آن أوبيرسفيلد حين تؤكد أن: "النص المسرحي حاضر داخل العرض بشكله الصوتي والتلفظي، له تواجد مزدوج، فهو ــ أولا ــ يسبق العرض، وبعد ذلك يصاحبه"(5).

<u>حول أنساق التواصل/ التلقي المسرحي:</u>

إن الحديث عن التواصل المسرحي هو محاولة للاقتراب من خصوصية أخرى للخطاب المسرحي تميزه عن باقي الأنماط التواصلية في المجال الإبداعي.

لقد انتبه أغلب الدارسين إلى أن جوهر كلمة مسرح يكمن في مظهر نوعي، وهو وجود عنصرين متمايزين يشكلان أساس المسرح هما: الممثل والمتفرج، "وإذا افترق هذان العنصران فليس هناك شيء"(6)، ويؤكد إيريك بنتلي **E.Bentiley** مضمون ما ذهب إليه ريتشارد سوثرن **R. Southern**، ويصل إلى خلاصته نفسها، ذلك أن "التعريف البسيط للمسرح هو أن **A** يلعب دور **B** بينما **C** يتفرج"(7)، وهناك مقاربات أخرى تزكي هذا التصور، كالتحليل الأنثروبولوجي لدافيد كول **David Cole** الذي يؤكد الجدلية نفسها عبر طريقة مغايرة، فبالنسبة إليه المسرح مكان روحاني حيث يتجابه عالمان، عالم الممثل الذي يمثلنا، وعالم المشاهد الذي يلاحظ، وهذان العالمان المنفصلان هما ما يشكل المسرح ولكن عبر تقابلهما وتجابههما، "ففي مقابل الممثل، نستطيع أن نقف على الخصائص الجماعية للجمهور"(8).

إلا أن ما وقف عنده BENTLEY وSOUTHERN وCOLE لا يعدو أن يكون المظهر الخارجي للتواصل المسرحي، أي التواصل المتحقق بشكل مرئي بين الممثل والمتفرج، على أن هناك أنساقا تواصلية أخرى على امتداد الإنجاز المسرحي(9)، فلئن كان المسرح يشكل وضعية تواصل بامتياز، فإنه تواصل مختلف عن الأنماط التواصلية في الأشكال الإبداعية الأخرى، فحين يكون التواصل الروائي أو الشعري، مثلا، تواصلا بسيطا **Simple**، بحيث يكون الروائي أو الشاعر في دور المرسل **Emetteur** والرواية / الديوان يشكل الإرسالية **Message** والقارئ /القراء في وضعية المستقبل **Récepteur**، فإن التواصل المسرحي تواصل مركب **Composée** ومتعدد في مرسليه وإرسالياته ومستقبليه، فمرسلو الإرسالية المسرحية يظهرون على امتداد لحظات الإنجاز الفني للعمل المسرحي، فنجد المرسل الأول هو مؤلف النص الدرامي (ويمكن أن يكون عدة مؤلفين) والمرسل الثاني هو المخرج الذي يقرر طرائق اللعب وكل تمظهرات العرض التقنية، ثم المرسل الثالث هو الممثل باعتباره مرسلا مرئيا **Emetteur Visible**، وبالمقابل هناك ثلاث إرساليات أو خطابات: خطاب النص الدرامي حيث الحوارات **Les Dialogues** والإرشادات **Les Didascalies**، ثم خطاب نص الإخراج **La Partition** حيث تسجل تفاصيل اللعب والإنجاز الركحي **Scénique**، فخطاب نص العرض الذي يتشكل ليس فقط من كلمات ولكن أيضا من حركات، وأكسسوارات، وأصوات، وأضواء؛ وعلى مستوى وضعية التلقي نجدها أيضا وضعية مركبة / متعددة ، فهناك المخرج بوصفه متلق للنص الدرامي، والممثل باعتباره متلق لنص الإخراج، ثم المتفرج باعتباره متلق لنص العرض(10).

نجدنا إذن أمام تواصلات مسرحية، وليس أمام تواصل مسرحي واحد، أي أمام أنساق تواصلية مسرحية متداخلة فيما بينها تنتج التواصل النهائي مع المتلقي، يمكن اختزالها في ثلاثة أنساق تواصلية أساسية، في مقدمتها النسق التواصلي الأول بين المؤلف والمخرج الذي تساهم في تشكيله الدراماتورجيا من حيث كون الإخراج إعدادا دراميا للنص المسرحي، ومن حيث كون الدراماتورجيا تقف في هذه النقطة التي يمر فيها النص من مستوى الأدبية **La Littérarité** نحو التمسرح **La Théâtralité**. والنسق التواصلي الثاني هو الذي يتشكل من علاقة المخرج بالممثل، ولا تخفى أهمية هذا النسق من حيث كونه وسيلة إبراز ملامح وطرائق اشتغال الممثل على نظام اللعب **Le Jeu** الذي يقترحه الإخراج. ثم أخيرا النسق التواصلي الذي يشكله الممثل في علاقته بالشخصية، فهناك سياق تخييلي بين الشخصية باعتبارها كائنا ورقيا **Etre de Papier** والممثل باعتباره الصورة المشهدية **La Figure Scénique** ذات الوجود المادي الحقيقي، وتكمن أهمية تأسيس هذا النسق في الدور الذي يلعبه في صنع الشخصية وتشكيل ملامحها وتحديد أبعادها من طرف الممثل. وتتداخل هذه الأنساق التواصلية الثلاثة لخلق وضعية التلقي العامة بين الحركة المسرحية بوصفها إنتاجية دالة، والأثر الجمالي الذي تثيره لدى المتفرج بوصفه مدلولا لا يتحقق إلا في التلقي؛ وبذلك يتحقق التواصل المسرحي التام بين أطراف الفرجة / العرض.

بعد هذه التوطئة المفاهيمية العابرة لأجل إجلاء خصوصية الخطاب المسرحي، يظهر جليا أن حيفا كبيرا يلحقه على المستوى النقدي في درسنا العربي، من حيث كونه عرضة لتهجير المناهج والمصطلحات من حقول إبداعية وفكرية أخرى (خارج مسرحية) وإسقاطها

عليه بشكل ميكانيكي، الشيء الذي قوض فاعلية هذه المناهج، وحدّ من كفايتها في استجلاء عمق الخطاب المسرحي وسمته المميزة، التي تقوم على تركيبية نص/عرض، و خاصية التمسرح **La théâtralité** التي تقوض مساحة الأدبي فيه، باعتبار هذه الأخيرة كانت في الغالب ذريعة تبرير مناهج ومصطلحات النقد الأدبي. أو تتجاوزها إلى مناهج ومصطلحات حقول معرفية أخرى، فالممارسة النقدية التي كانت سائدة هي تلك التي تقارب أبعاد الظاهرة المسرحية من الخارج، تمتح أدواتها ومفاهيمها ومناهجها من حقول أخرى (السوسيولوجيا، الأنثروبولوجيا، علم النفس...) وتسقطها على الخطاب المسرحي، لأن الرؤية التي تمتلكها حول الظاهرة المسرحية ترتبط، في غالب الأحيان، بهدف الكشف عن طبيعة المضمون الفكري الذي يحمله العرض المسرحي، انطلاقا من بنية ثقافية خارجية تقف خلفية نظرية في ممارسة النقد المسرحي بالاعتماد على منهج اجتماعي تاريخي لأجل رصد العلاقة بين العمل المسرحي والحياة الاجتماعية، فكانت النتيجة أنها عجزت عن إثبات تجانسها بوصفها إطارا نظريا يشكل مرجعية في القراءة والتحليل، وعن قدرتها على تحقيق الكفايات اللازمة لإدراك مكونات الخطاب المسرحي. لذلك، بدا من الضروري تحويل هذه الممارسة النقدية الخارجية إلى نمط نقدي يهتم بالداخلي في الظاهرة المسرحية، ظهر النموذج النقدي الذي يحاول الاشتغال على مكونات الخطاب المسرحي التي تؤسس بنياته الداخلية، وعناصر تركيبه المتعددة وغير المتجانسة، وتتمثل إيجابية هذا النموذج النقدي في كونه جعل الظاهرة المسرحية هدفا وغاية، أي أنه نمط يشتغل على المسرح لذاته لا لغيره، انطلاقا من الاهتمام بداخلية النتاج المسرحي ومكوناته، وطرائق تمسرح **Théâtralité** هذه المكونات، وأشكال بنينتها **Structuration**، بالاعتماد على خلفية نظرية مؤسسة على ما وصلت إليه الجهود النقدية في قراءة العرض المسرحي، وهي الجهود التي تنطلق من تصورات تدرك خصوصية الخطاب المسرحي، وبالتالي، خصوصية قراءته، وترتهن، في الغالب، إلى سيميولوجيا المسرح. وقد انتعش هذا النموذج النقدي بسلاحه الأكاديمي، لأنه ترعرع في أحضان الدرس الجامعي حيث الموضوعية المفتقدة ــ في الغالب ــ في النقد الانطباعي التذوقي والنقد الصحفي. وهذا التحول من ممارسة نقدية خارجية للظاهرة المسرحية إلى ممارسة تهتم بالخطاب المسرحي انطلاقا من بنياته الداخلية قد رشّد، ولا شك، العملية المسرحية، ووجّه اهتمامها إلى إدراك أهمية البعد الفني الجمالي في الإبداع المسرحي. من هنا كان لابد من مقاربة جديدة للإنجاز المسرحي تراعي كونه ممارسة جمالية أساسا، تحمل مضمونا فكريا وبعدا إيديولوجيا، لكن ضمن صوغ فني جمالي يشكل الشرط الإبداعي ليكون العمل جديرا بتسمية "إبداع مسرحي". وبالتالي، تصير الحاجة ملحة إلى مقاربة جمالية للخطاب المسرحي، التي صار لها أكثر من مبرر.

ولعل في مقدمة هذه المبررات السؤال الفني/ الإبداعي في الممارسة المسرحية، فبعد أن كانت هذه الأخيرة تنتصر للمضمون الفكري والبعد الإيديولوجي من حيث ارتباط المسرح بالقضايا الساخنة (القضية الفلسطينية واللبنانية، الواقع الاجتماعي المرير بصراعاته ومعاناته)، والاهتمام المركز بها على حساب الصنعة الفنية، الشيء الذي حول العمل المسرحي في كثير من الأحيان إلى الهتاف المباشر والسقوط في الخطابية الشِّعارية القائمة على الاحتجاج. وهو ــ على كل حال ــ ارتباط مبرر بضرورة الإخلاص للمرحلة

والشرط التاريخي والموضوعي الذي حددها؛ فإن تواتر هذه التجارب وتزايد التركيز على العنصر الفكري الإيديولوجي قد أفرز نزوعا نحو ممارسة مسرحية مغايرة تقترب من شروط الصنعة الفنية وأدواتها، فكان ذلك إيذانا ببداية الاهتمام الجمالي في العمل المسرحي.

ثاني هذه المبررات هو سؤال التلقي الذي يستقبل الظاهرة المسرحية، فقد انتقل من صيغة "ماذا يقول العرض المسرحي؟" إلى صيغة "كيف يقول العرض المسرحي؟"، أي الانتقال من الاهتمام بما يقدم العرض في فرجته من مضامين وطروحات فكرية أو إيديولوجية أو سياسية، إلى الكيفية التي يبني بها العرض فرجته على مستوى الأسلوب الفني والصوغ الجمالي. وهذا الانتقال من سؤال الـ"ماذا" إلى سؤال الـ"كيف" يعكس تحولا في شروط التلقي والخبرة الجمالية التي كان لها، بالطبع، انعكاسها وتأثيرها على تحول الممارسة النقدية، وتوجُّهها، بالتالي، نحو الاهتمام بالبعد الجمالي العرض المسرحي.

وثالث هذه المبررات التي يمكن اعتبارها عاملا في تبني المقاربة الجمالية، فيرتبط بما يمكن تسميته بـ"حركة المخرجين"، التي شكلت منعطفا في بلورة الاهتمام الجمالي وبروز تمظهراته في الاشتغال المسرحي، فظهور جيل جديد من المخرجين يمتلك رؤى إخراجية غير تقليدية تنطلق من مفهوم حديث للإخراج بوصفه قراءة خاصة للنص المسرحي، وإعادة كتابة وإعداد له، بتحطيم قيوده المسكوكة وملء ثغراته وبياضاته المتعمدة؛ قد ساعد على تنظيم الفرجة المسرحية على مستوى القالب الفني والأسلوب الجمالي، ورسم، بالتالي، الأفق الجمالي للممارسة المسرحية، ومن هنا فالوقوف عند تمظهرات الاشتغال الجمالي في المسرح هو، في جوهره، تمثل للتجارب الإخراجية الجديدة، وللمجهودات التي راهنت على البعد الجمالي شرطا في الفرجة المسرحية. وهذا ما شكل المادة الأساسية للمقاربة الجمالية.

مقومات المقاربة الجمالية:

تتأسس المقاربة الجمالة على رصد عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، والتي يمكن تحديدها في أربعة عناصر أساسية تشكل عصب الإنجاز المسرحي، هي: الفضاء المسرحي L'Espace Théâtral، والأدوات التقنية التي تساهم في تشكيل الأنظمة السينوغرافية Les Systèmes Scénographiques (الإضاءة، الديكور، الأشياء، الموسيقى، الملابس)، والتمثيل Le Jeu، ثم الكتابة الدرامية L'Ecriture Dramatique (أو ما يعرف بالنص المسرحي). وهي المستويات المركزية في استجلاء البعد الجمالي في الإنجاز المسرحي نظرا لتكاملها من جهة، ونظرا للتراتبية التي تميزها من جهة ثانية؛ فهي تأتي متسلسلة تسلسلا منطقيا عندما نفصلها عن بعضها البعض أثناء عملية التحليل، ذلك أن التلقي الأول للإنجاز المسرحي يضعنا بشكل مباشر أمام فضاء مسرحي يتكون من مجموعة من العناصر التقنية التي تؤثثه من ديكور وإضاءة وأشياء...يعبره ممثلون يؤدون أدوارهم وهم يتلفظون مجموعة من الحوارات المتبادلة التي هي في الأصل عبارة عن نص مسرحي أو كتابة درامية، أي أن "العرض المسرحي يتكون من مجموعة من العلامات غير المتجانسة (التي يمكن أن تتجه إلى كل حواس المتلقي) يمكن تقطيعها إلى نصوص جزئية: الفضاء، والأشياء، والتمثيل (الذي يشمل الكلام الملفوظ من طرف الممثلين)"(11). وهذا ما تؤكده آن أوبيرسفيلد أيضا، لكن من منظور وضعية التلقي؛ حيث ترى أن المتلقي في مشاهدته للعرض المسرحي يسعى إلى تجميع أكبر عدد ممكن من العلامات ليس عن طريق الإدراك فقط، بل عن

طريق الامتلاك أيضا. الشيء الذي يجعله يعيد بناء العرض باعتباره "عالما ممكنا" بواسطة ثلاثة أنساق من العلامات: الفضاء وما يقترحه من علاقات بين الممثلين من جهة، وبين الخشبة والقاعة من جهة ثانية ، والأشياء **Les Objets** وما تمتلكه من إحالات ووظائف بلاغية، ثم التمثيل باعتباره منتجا لخطاب كلامي وإشاري، يستدعي بالضرورة نسقا رابعا من العلامات يجد مرجعه الأصلي في النص الدرامي(12). وكل هذا يعني أن المستويات الأربعة المذكورة هي ما يشكل أبعاد الإنجاز المسرحي قبل وصوله إلى المتلقي، وبالتالي، فهي مجال تمظهر الاشتغال الجمالي الذي تراهن المقاربة الجمالية على الكشف عنه.

3ـــ1. جمالية الفضاء:

يعتبر مفهوم الفضاء ـــ بمعناه العام ـــ من المفاهيم التي يصعب تحديدها لأنه يأتي في تقاطع مجموعة من الحقول المعرفية، تكتنفه صعوبات كثيرة من حيث كونه عنصرا مركبا **Composé** يتمظهر من خلال مستويات متعددة: معمارية وسينوغرافية ودرامية؛ وبذلك فإنه يجمع بين فضاء ركحي مرئي (مادي) وفضاء خارجي غير مرئي (تخييلي)، كما يقابل بين المُدرك **Perceptible** وغير المُدْرَك. ومن حيث كونه أيضا "حقيقة معقدة **Complexe** تُبنى بطريقة مستقلة، فهو ـــ في الوقت نفسه ـــ محاكاة (أيقونة) لحقائق غير مسرحية، ولنص مسرحي (أدبي)، ثم إنه موضوع إدراك بالنسبة للجمهور"(13) مما يعني أن مقاربته ليست بالأمر السهل، لأنه يفرض استيعاب النسق العام الذي تنتظم وفقه عناصر مكان الحدث المسرحي، وكذلك ضبط العلاقات والروابط التي تتأسس من تلقاء ذاتها أثناء العرض المسرحي بين ما يقدمه/ يعرضه الممثل وما يستقبله/ يدركه المتفرج، أي العلاقة التي يبنيها العرض بين الركح والقاعة. ثم ـــ أخيرا ـــ من حيث كونه متعدد الأبعاد **Multidimensionnel** يفرض الأخذ بعين الاعتبار خصوصيته المتجلية في طريقته النوعية في الإرسال والتلقي.

ومن جهة أخرى، فإن هناك صعوبة أكبر تتمثل في الالتباس الذي يبدو بينه وبين المكان **Le Lieu**، ذلك أننا "عندما نتحدث عن الفضاء المسرحي (...) نجد على الأقل ثلاث إمكانيات:

1- المكان المسرحي (المعمار).

2- المكان الركحي **Scénique** (السينوغرافيا).

3- الفضاء الدراماتورجي (الاستعمال الخاص للمكان الركحي لدى هذا الدراماتورج أو ذاك)"(**14**).

مع كل هذه الصعوبات التي تحول دون تقديم تعريف ضابط لمفهوم الفضاء المسرحي، فإن هذا الأخير يشكل دائما الحيز الاستثنائي الفارغ كما يحلو لبيتر بروك **P.BROOK** أن يسميه(**15**). الذي لا يكتفي بأن "يوحد بين الممثلين والمتفرجين في علاقة حية (نحن/ الآن/ هنا) فحسب، بل كذلك آلية تشكيل هذا الفضاء التخييلي والمرئي دراميا ومسرحيا"(**16**). وهو المكون الذي يرى فيه السيميائي المجال الأساسي الخصب الذي ينطلق منه تحليل المسرح، "فكل شيء في المسرح يمكن أن يُقرأ ويُفهم انطلاقا من اشتغال الفضاء باعتباره "مكانا" (ماديا وهندسيا) للعلامات الركحية"(**17**).

ألا تكفي هذه الاعتبارات لكي يحتل مكون الفضاء المسرحي درجة الأولوية في المقاربة عن باقي المكونات المسرحية؟..فما من تمسرح يمكن أن يتحقق إلا باعتبار ماديته **Sa Matérialité** التي لا تتجسد، بدورها، إلا في الفضاء حيث تتحرك العلامات وتتفاعل كل عناصر التركيب المسرحي، ويتواصل المرسلون مع المتلقين لجعل العرض لحظة لقاء حي. فلأنه المجال الذي فيه "تُنتج وتولَّف وتُدرك علامات العرض، يشكل الفضاء المسرحي أول نص جزئي يجب أخذه بعين الاعتبار، والذي ــ انطلاقا منه ــ يمكن أن تُحلل العلاقات التي تُنسج بين كل العلامات الركحية. فمنه، إذن، يجب أن تكون البداية!"(18).

إن عنى مفهوم الفضاء المسرحي، وتعدد أطرافه، جعله موضوع مقاربات متعددة، في مقدمتها المقاربة الجمالية، باعتبارها مقاربة تحدد زاوية رصد الاشتغال الجمالي في المسرح على مستوى التفضيء. في هذا الإطار يمكن للمقاربة الجمالية أن تقف عند مختلف الاقتراحات التي ارتآها المخرجون أشكالا جمالية في التأثيث الفضائي. ولعل أهم أشكال التفضيء التي تجليها المقاربة الجمالية هي أشكال ثلاثة، يتمثل الشكل الأول في المراهنة على الفراغ، والثاني في تبني التجريد، والثالث في توظيف العجائبي.

- **الفــراغ:**

الفراغ في الفضاء، أو ما اصطلح عليه بالفضاء الفارغ أصبح ميزة من مميزات المسرح الحديث الذي سارت معظم تجاربه نحو الفراغ، وانكب العمل السينوغرافي على إلغاء عناصر الديكور أو الاتجاه ـــ في أحسن الأحوال ــ إلى اختزالها في أقل العناصر الممكنة، وبالتالي، تجاوز كل ما يمكن أن يكون محاكاةً لمكان من العالم الواقعي (يمكن الإشارة مثلا إلى حلم كوبو **Copeau** "بمنصة عارية"، وجهود مايرخولد **Myerhold** في تجاوز التجسيد وتعويضه بالمعادلات البنيوية للبنيات النصية الكبرى على غرار ما قامت به التكعيبية في مجال التشكيل...)، فكان أهم عنصر جدة في المسرح الحديث هو توسيع الفضاء الركحي نحو الفراغ الممكن.

لقد وجد مفهوم الفراغ مكانه في المسرح بامتياز، وبالتالي تم تبنيه في أكثر من تأثيث فضائي، وتمت المراهنة على جماليته التي تتجاوز كلاسيكية التجارب السابقة القائمة على شحن الخشبة وامتلائها إلى الحد الأقصى للإيهام بالمكان الواقعي. وعلى مستوى آخر فإن اعتماد الفراغ شكلا جماليا في التأثيث الفضائي هو نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة ممتدة في المطلق تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي وقدرته على إدراك العوالم المجردة والميتافيزيقية التي يتم التعبير عنها بواسطة رموز بصرية تتجاوز تقريرية الشكل الكلاسيكي وتقود إلى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي.

- **التجــريد:**

غير بعيد عن مفهوم الفراغ، ومرونته التعبيرية، نجد التجريد أيضا، الذي يلازم الفراغ أحيانا [**فضاء مسرحي تجريدي فارغ**] ويتساوق معه أو يتمم وظائفه أحيانا أخرى. التجريد مرتبط بتحول عميق في الرؤية المسرحية التي لم تعد متحمسة للشكل الطبيعي التقريري، من هنا أصبح صلبَ اللعبة المسرحية، إذ يساعد على تقديم فرجة مسرحية تتميز بالسحر والمتعة اللتين لا يوفرهما التقرير والمباشرة، لأنه (أي التجريد) عنصر يكثف الرموز والصور والتشكيلات، ويلعب دورا إيحائيا يعين الجمهور على بناء أكثر من شكل للمكان الواقعي انطلاقا من مخيلته. والتجريد في الفضاء المسرحي هو اقتراح فني جمالي لأن يُرى الفضاء في أبسط أشكاله، ومع

ذلك يؤدي وظائف متعددة على المستوى الدلالي والتواصلي. ويشي بوعي جمالي يرى في عنصر التجريد اختصارا للعنصر الواقعي في أقل اختزال ممكن بالاقتصار على ما هو جوهري، واكتسب عنفه التعبيري وقوته الإيحائية، من حيث كونه تغريبا لما هو واقعي في الاستعمال، حيث تصير قطعة من شبكة كافية لأن ترمز لسجن، وتصير قطعة ثوب بين عمودين كافية لأن ترمز لمنزل أو قصر،...

إن عنصر التجريد في التأثيث الفضائي المسرحي قد فرضته أيضا ظروف فنية كانت ترى فيه نوعا من الانعتاق من الأشكال الجاهزة التي لم تعد تستجيب للحركية والدينامية التي ميزت الكتابة الدرامية، ففي لحظة حاسمة من لحظات المسرح تراجع النص الكلاسيكي ذو اللغة المضخمة والمباشرة لتحل محله كتابة مغايرة تنزع إلى التجريد واللغة المواربة والرموز الكثيفة، وتصنع عوالم غرائبية، ومع هذه التجارب لم يعد "التجريد نقيصة، وإنما رؤية وتوجه فني له خصوصياته الإبداعية في أعمال ناضجة تسهم في تنوع تجارب المسرح وصياغاته المختلفة"(19).

- **العجـــائبي:**

العجائبي توليف بين عنصرين هما الغريب والعجيب، يتحققان حسب درجات تواصل المتلقي مع عوالم العرض فوق الطبيعية، فإن سلم بها فهي عوالم غريبة غير مألوفة، وإن تقبلها بوصفها حقائق ممكنة التحقق فهي عوالم عجيبة. وفي الحالين معا فإن العجائبي بانزياحه عن الواقعي الطبيعي يخلق، فعلا، العوالم الأكثر اقترابا من جوهر اللعبة المسرحية التي تقوم، أساسا، على تشكيل فضاءات لعبوية **Ludique** وتعبيرية تتجاوز المحاكاة الميكانيكية للواقع، والتقليد المباشر للطبيعة الذي كان المظهر المهيمن في التجارب المسرحية الكلاسيكية. ولقد وعى المسرحيون أهمية العنصر العجائبي في تأسيس الفرجة المسرحية الممتعة والمشوقة في آن، فبادروا في أكثر من تجربة إلى اعتباره عنصرا جماليا في تأثيث الفضاء المسرحي.

يُقدم الفضاء العجائبي جمالية خاصة تساهم في تشكيلها أدوات متعددة في نوعها ومادتها، متراكبة **Superposables** ومتضافرة فيما بينها لتنتج علامات تقوم على التنضيد بطريقة مفارقة تتميز بالغرابة، يزيد من غرابتها توزعها غير المتجانس على مساحة اللعب المسرحي حيث تتعدى الركح إلى مقدمة القاعة، بل وقد تمتد في الجمهور أيضا. أي إن هناك مواد تعبيرية بصرية تتكون من عناصر الديكور وقطع الأكسسوار وأجساد الممثلين، بإضافة اللباس والأشياء **Les objets**، ومواد سمعية تتكون من المؤثر الموسيقي وحوارات الممثلين. وتداخل هذه المواد التعبيرية في شقيها السمعي والبصري بشكل غير متجانس يضفي العجائبية اللافتة في العرض، وما يصاحبها من جمالية في المفارقات التي تنتجها.

3ــ2. جمالية الاشتغال التقني:

إن وقوف المقاربة الجمالية على أشكال بنية الفضاء المسرحي قد وضعتنا أمام كلية الإنجاز المسرحي، وفي الوضع الشامل الذي يتقدم به أمام المتلقي. من ثمة كان مكون الفضاء المسرحي العنصر المركزي في العرض الجديد بالأولوية في المقاربة. ولعل أهم تمظهر يُفترض فيه أن يكون جديرا بالمقاربة الجمالية بعد الفضاء مباشرة هو تمظهر الاشتغال التقني، أي الأدوات والأنساق التي تساهم في تشكيل الفضاء المسرحي من إضاءة وديكور وموسيقى وملابس...، فهي المؤهلة طبيعيا ومنطقيا أن تلي مكون الفضاء المسرحي.

إن اعتبارنا للاشتغال التقني وأدواته مادة أساسية في المقاربة الجمالية للخطاب المسرحي، نابع من كونه اشتغالا مغايرا اكتسب أهميته الفنية والجمالية من حيث التحول الذي طبع العناصر التقنية على المستوى الوظيفي في الاستخدام، والوعي بقدرتها على أن تكون أكثر من مجرد عناصر تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، كأن يكون دور الإضاءة هو مجرد إنارة المظلم، والديكور هو التأثيث، والملابس هو ستر الأجساد، "فإضاءة لا تفعل شيئا إلا أن تنير، وديكور يكتفي بالتزيين، وملابس محدودة في الارتداء، هي كلها أشياء موجودة في الحياة، ولن تكون لها خصوصية ما على الخشبة"(20) ولكي تكتسب هذه الخصوصية يجب الوعي بقيمتها الجمالية والفنية على مستوى الاستخدام الوظيفي. باعتبارها عناصر مساهمةً في إنتاج دلالة العرض وفي تشكيل إطاره الجمالي.

لقد نبهت المقاربة الجمالية إلى الدور الجمالي الذي يمكن أن تلعبه عناصر الاشتغال التقني، من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية، وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات الأخرى داخل الفضاء المسرحي العام، ونبهت أيضا إلى القيمة الفنية والجمالية التي بإمكان هذه الأدوات أن تضفيها على العمل المسرحي، لذلك فالوقوف عندها في القراءة والتأويل مظهر أساسي في المقاربة الجمالية للخطاب المسرحي.

إذا وقفنا عند عنصر الإضاءة مثلا، باعتبارها أهم مظهر من مظاهر الاشتغال التقني، فإن المقاربة الجمالية لا تعتبرها مجرد تقنية، بل أداة فنية تساهم في التركيب الجمالي للعرض المسرحي، تؤشر في كثير من الأحيان إلى وعي سيميائي يسخرها باعتبارها عنصرا دالا حاملا لمعنى في ذاته، بالإضافة إلى الصوغ الفني والبعد الجمالي. بفعل خصائص الإسقاط والكثافة والتكوينات والألوان. ومن أهم هذه التمظهرات الجمالية لاشتغال الإضاءة نجد:

ــ **الإضاءة باعتبارها وسيلة للتفضيء:** ويمكن تلمس اشتغال نظام الإضاءة على هذا المستوى في القدرة على أن تعدد الفضاءات داخل الركح المسرحي الواحد، سواء بواسطة التمييز بين فضاءين مغايرين على المستوى العمودي أو المستوى الأفقي، أو بالاشتغال على الفضاء الواحد وجعله هو نفسه متعددا **Multiplié** تنبثق عنه فضاءات مختلفة ــ ومتناقضة أحيانا ــ على امتداد العرض.

ــ **الإضاءة باعتبارها تعبيرا عن الانتقال المكاني والتحول الزمني:** إذ يكفي تغيير الأجواء الضوئية **Ambiances Lumineuses** بأخرى، سواء باستعمال اللون أو التكوينات أو الكثافة ليتحقق الانتقال والتحول بطريقة تخلق المتعة والفرجة لدى المتلقي إلى جانب الغاية الدلالية. وهناك العديد من الأمثلة والنماذج المسرحية التي كان التفكير الأول فيها لحل مشكلة تعدد الأمكنة والأزمنة وتحولاتها يتجه صوب الإضاءة، حتى غدا هذا النوع من الاستعمال هو الأبسط لنظام الإضاءة.

ـ الإضاءة باعتبارها تجسيدا للمجرد وتعبيرا عن الحالات النفسية والشعورية: إن فكرة الضوء "تمثل في حد ذاتها وفي تجلياتها المتنوعة (...) المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية، فهي أشبه ما تكون بمنطقة تماس واتصال والتقاء بين الذهن البشري وعالم المحسوسات"(21). لذلك فإنها تمتلك القدرة على تجسيد المجرد والتعبير عن الشعور والإحساس بجمالية فائقة وقيمة تأثيرية على المتلقي بما توفره من أجواء مناسبة للحظات الدرامية.

وتكاد المقاربة الجمالية أن تجلي تمظهرات الاشتغال التقني، بنفس القدر والعمق، فيما يتعلق بالديكور والملابس والمؤثرات الصوتية.....إن هذا الوقوف للمقاربة الجمالية عند التجليات الجمالية للاشتغال التقني في العرض المسرحي، تكتشف القيمة الحقيقية لهذا الاشتغال الذي يؤكد أن أدوات الاشتغال التقني تمتلك من مقومات خلق الأثر الجمالي عند المتلقي أكثر مما تمتلكه الكلمة الجافة والحوار المسرحي الممتد دون تقطيع **Découpage** فني/ تقني. فآليات العرض التقنية هي التي تفجر النص وتبرز قوة الممثل وتساهم في التشكيل الجمالي العام، انطلاقا من كونها أدوات مجازية وبلاغية، متعددة الوظائف **Polyfonctionnels**، ومتعددة المعاني **Polysémiques**، ومتعددة الاستعمال **Polyvalents**، والأهم من هذا كله أنها تزاوج بين الدلالي والجمالي.

3ـــ3. جمالية التمثيـــل:

يعتبر التمثيل المكون الأكثر أهمية في الإنجاز المسرحي، فإذا كان الفضاء بمختلف أشكال تأثيثه ومكوناته ينتج الحيز المادي للعرض، والإطار الذي تنتظم ضمنه العناصر السمعية والبصرية التي تساهم في تشكيلها الأدوات التقنية، فإن مفهوم العرض لا يتحقق إلا بوجود الذات/ الذوات التي تخترق هذا الفضاء ومختلف المكونات التي تشكله. إنه عنصر التمثيل، فلا يمكن أن تكون هناك فرجة مسرحية في غياب التمثيل، وما ينتجه من حركات **Actions** وتحركات **Mouvements** وإشارات **Gestuelles**، لأن هذه المعطيات هي جوهر العمل المسرحي الذي يقوم في بنيته العامة على أساس موضوعاتي **Thématique** يأتي في شكل أحداث أو سرد يكون الممثل منبعه، وعلى أساس لعبوي **Ludique** ينجزه، أيضا، الممثل مستدعيا مختلف أدوات الاشتغال التقني التي تكون في خدمته ومن أجل إبراز دوره. وكل هذا يؤكد بالملموس مركزية التمثيل والممثل في العملية المسرحية، لذلك فالمقاربة الجمالية تنظر إليه ليس باعتباره مجرد حامل للحوار **Un support de dialogue**، كما هو الشأن في الرؤية التقليدية للممثل، بل باعتبار التعددية الوظيفية **La polyfonctionnalité** التي تميزه. فوظيفته الأساس هي تمثيل شخصية درامية خيالية بطبعها، وتقريبها من ذهن المتلقي بكل ملامحها وأبعادها والأفعال الملتصقة بها. وهذه الوظيفة التمثيلية **Représentative** تستدعي وظائف أخرى تتساوق معها، في مقدمتها الوظيفة اللعبوية **Ludique** لأن التمثيل لعب لإبراز سلوك وأفعال الممثلين في إطار العرض المسرحي وهدفِه الموضوعاتي، واللعبُ التمثيلي يقدم لنا الصورة المشهدية (الممثل ـــ الشخصية) بمظهر يجمع بين السمات الطبيعية التي يمتلكها الممثل/ الشخص والسمات الاصطناعية التي تفرضها الشخصية، ونحصل بالتالي على مجموعات متعددة من السمات الطبيعية والسمات الاصطناعية، بحسب تعدد الممثلين في العرض الواحد، بل، أيضا، على مستوى الممثل الواحد بحسب تعدد المواقف والحالات. وهذا يفرز لنا وظيفة أخرى في التمثيل وهي الوظيفة الجمالية **Esthétique** التي تحصل تلقائيا من هذا المزج الإلزامي

بين السمات، التي تعدد من العلامات التي ينتجها التمثيل، غير أنها تتضمن علامات دالة **Signifiants** تحمل معاني لها ارتباط وثيق بالوظيفة التمثيلية، وتتضمن أيضا علامات اعتباطية غير دالة **Insignifiants** تمس بشكل مباشر حاسة الإدراك عند المتلقي، وتلامس لذته **Son plaisir**، أي أنها علامات تحمل الفرجة والمتعة ولا تقدم، بالضرورة، المعرفة، خاصة ما تقدمه الكوريغرافيا **La chorégraphie** والتعبير الجسدي **L'expression corporelle** من رقصات ولوحات تعبيرية تنتج جمالياتها بالرهان على المتعة البصرية قبل المعرفة الذهنية، وفي هذا الإطار يبرز الاهتمام بالجسد باعتباره مكونا جماليا بعد أن كان لمدة طويلة مادة للتفكير الفلسفي. وتبقى الوظيفة الأخرى للتمثيل هي الوظيفة الفضائية **Spatiale** التي تفرضها الوظيفة اللعبوية من حيث كون لعب الممثل يستدعي اختراقا للفضاء وإنتاج علاقات متحولة به في حجمه وأبعاده، وعلاقات بالأشياء الركحية **Les objets scéniques** التي تشغله.

وعلى الرغم من هذه التعددية الوظيفية التي تميز عنصر التمثيل، فإن المقاربة الجمالية تسعى إلى اختزالها في وظيفتين مهمتين هما: **الوظيفة التمثيلية** التي عن طريقها يحيل الممثل إلى الشخصية الدرامية، ثم **الوظيفة الجمالية** التي تدعم البعد الإبداعي والفني للوظيفة السابقة حتى لا تكون ميكانيكية في دلالتها على الشخصية التي تجسدها.

3ـــ4. جمالية الكتابة الدرامية:

تقيم المقاربة الجمالية في تناولها للكتابة الدرامية اعتبارا لنقطتين لابد من الإشارة إليهما وتوضيحهما منذ البداية. تتعلق الأولى بترتيب النص المسرحي (الكتابة الدرامية) في المرتبة الأخيرة في المقاربة، وتتعلق الثانية باستعمال اصطلاح "الكتابة الدرامية" إلى جانب تعبير "النص المسرحي".

لقد اعتادت الدراسات الأكاديمية التي جعلت من المسرح موضوعا لها، أن ترتب النص في المقام الأول عند التناول والدراسة، بينما يلاحظ أن المقاربة الجمالية جعلته في المرتبة الأخيرة بعد الفضاء وأدوات الاشتغال التقني والتمثيل، وتسويغ ذلك أن النص الدرامي يحضر في الإنجاز المسرحي باعتباره ملفوظا لا في شكل خطي كتابي، بمعنى أنه مادة صوتية تلفظية إلى جانب المواد غير المتجانسة التي تشكل التركيبة المسرحية. لذلك تتبع المقاربة الجمالية ترتيب عناصر هذه التركيبة كما تظهر عادة في العرض المسرحي، فالمتلقي يجد نفسه منذ الوهلة الأولى أمام فضاء مسرحي مؤثث بواسطة مجموعة من الأدوات التقنية تشكل إطارا للعب الممثل الذي يخترقه وهو يقوم بمجموعة من الحركات ويتلفظ بمجموعة من الحوارات، فجاء الحديث عن النص الدرامي في المرتبة الأخيرة (والترتيب هنا غير قائم على مبدأ الأفضلية، بل من منطلق حضور كل عنصر ضمن السيرورة المسرحية).

أما بالنسبة لاستعمال المقاربة الجمالية لاصطلاح "الكتابة الدرامية" إلى جانب تعبير "النص المسرحي" فلأنها تراه اصطلاحا أشمل وإن انعدم الفرق بينهما، وحتى إن وجد فلن يكون شاسعا، لأن ما دأبنا على الاصطلاح عليه بالنص المسرحي **Texte théâtral** هو الكتابة النصية التامة التي يقوم بها المؤلف، وتشكل القاعدة الأولى التي ينهض عليها الإنجاز المسرحي في شكلها اللساني والخطي، بينما الكتابة الدرامية **L'écriture dramatique** قد ينجزها المخرج انطلاقا من نص مسرحي جاهز، أو من

مواد نصية أخرى من خارج الحقل المسرحي تشكل مرجعا في اشتغاله الدراماتورجي وهو يهيئ نص العرض. لهذا توثر المقاربة الجمالية استعمال اصطلاح الكتابة الدرامية مرافقا لمفهوم النص المسرحي ومتضمنا له. لأنه، ينفتح على استيعاب أشكال نصية أخرى غير مسرحيـــة لكنها تمتلك خاصية التمسرح **la théâtralité**، والقابليـــة للمســـرحة **la théâtralisation**.

تنطلق المقاربة الجمالية من الوضع الإشكالي الذي يحيط بالكتابة الدرامية ضمن الإنجاز المسرحي، والمقصود إشكالية العلاقة نص ــ عرض في الخطاب المسرحي، وحدود الأدبي والفني في هذه الثنائية، وما ترتب عن ذلك من آراء وتصورات على مستوى الأسبقية والأهمية، هل هما للنص أم للعرض؟..وهو سؤال أفرز مجموعة من مواقف بين منتصر لـــ"لذة النص" ومتمسك بـــ"سحر العرض" قبل أن يحسم الأمر بخاصية الخطاب الإجمالي للعرض **Le discours Global de la représentation**. لكنها تحفل، مع ذلك، بالخصوصية الجمالية للكتابة الدرامية التي يراهن عليها الإنجاز المسرحي، ومميزاتها البنيوية، باعتبارها تساعد على بناء التصور الإخراجي، أو، على الأقل، تفسح له المجال ليمارس انزياحه الإبداعي **Déviation créatrice** حتى لا يكون مجرد ترجمة للنص، أول هذه المميزات أن النص المسرحي مليء بالثقوب والثغرات والبياضات **Troué**، التي لا تُملأ إلا بواسطة فعالية الرؤية الإخراجية؛ وثانيها هو تضمنه لمفاتيح الفهم **Clés de compréhension** التي من شأنها إضاءة كل ما يبدو مغلقا في الكتابة الدرامية حتى تصير مطواعة لبناء العرض المسرحي سواء بشكل خيالي في ذهن القارئ أو عن طريق التصور الإخراجي؛ وثالثها أنه يتضمن أيضا مولّدات العرض **Matrices de Représentation** التي تستدعي العناصر التقنية واللعبوية **Ludiques** التي تجعل النص الدرامي قابلا للتجسيد المادي على الركح.

تكشف المقاربة الجمالية عن مقومات الكتابة الدرامية باعتبارها نصوصا تكسر أشكال الكتابة المسرحية التقليدية، وتقدم صياغة درامية تضع نصب أعينها الخشبة بكل خصائصها وخصوصياتها، وشروطها واشتراطاتها، بل إكراهاتها أيضا. حتى تبرز الأساليب الدرامية التي أتاحت "ابتداع مسرح تركيبي جمع بين الكلمة والحركة، والإنارة والموسيقى، كما أنه يقوم على الحدث المسرحي ضمن منظومات جمالية تأخذ شكل لوحات وتركيبات إيحائية (...) وهذا ما جعل النص يفيض بشتى الرموز، وينحو إلى التجديد المطلق أحيانا"**(22)**. وبذلك امتلكت للكتابة الدرامية جماليات جديدة للشكل الفني، منها، على الخصوص، ثلاثة أشكال أساسية: التركيب والإعداد والمسْرَحة.

- **<u>التركيب Synthèse:</u>**

يمكن اعتبار خاصية التركيب في النص المسرحي مظهرا جماليا في الكتابة الدرامية من حيث كونه تجاوزا لنمط الكتابة الخطية التي تسير وفق التسلسل المنطقي للأحداث والوقائع، فالتركيب هو نوع من ممارسة الهدم والتفكيك لخطية الحكاية وسيرورتها الطبيعية التي تأخذ المتلقي ــ في العادة ــ إلى ممارسة فرجته بنوع من الاستهلاكية السلبية، أو التي تأخذه إلى الملل والمنطونية نظرا للحظات السقوط **Chutes** التي تعتري، في الغالب، نمط الكتابة الدرامية التقليدية القائمة على التسلسل.

إن التركيب يسمح بإدماج المتلقي في بناء مضمون/ حكاية النص، والإمساك ببنياته الكبرى، كما أنه يسمح بخلق إيقاعية متنامية انطلاقا من الانتقالات الدينامية بين اللحظات الدرامية والبنيات الصراعية دون مراعاة التوالي والتسلسل، وانطلاقا من القفزات المنتظمة بين تجزيئات النص التي تبدو ــ ظاهريا ــ مفككة، لكنها تلتقي في التركيب النهائي الذي يراهن أساسا على مشاركة المتلقي في تجميع عناصر الحكاية وترتيب البنيات وإعادة توليف متواليات النص، وهي مشاركة تضع المتلقي بين لحظات الاسترخاء والتوتر حسب إيقاع العرض، وتجعله على مسافة متحولة بين الاقتراب والابتعاد من أجواء الحكاية. وهذه الثنائية في الاسترخاء والتوتر، والاقتراب والابتعاد هما ما يحفظ للمتلقي مكانته المركزية في إنتاج فرجة العرض، وهما أيضا ما يمنح الإنجاز المسرحي مقياس النجاح أو الإخفاق في تحقيق تواصل دلالي وأثر جمالي على مستوى التلقي.

- <u>**الإعــداد Adaptation:**</u>

يشكل الإعداد مظهرا آخر ينضاف إلى جماليات الكتابة الدرامية الحديثة، ويمكن اعتباره إفرازا لأشكال التطور والانتقال التي قطعها المسرح من سلطة المؤلف إلى سلطة المؤلف ــ المخرج وصولا إلى ما يمكن الاصطلاح عليه بسلطة المخرج ــ المؤلف، بحيث ارتبط الإعداد بالتصور الذي ينجزه المخرج حول النص الدرامي قبل تقديمه على الخشبة، وقد أفرز هذا التصور في التعامل مع النص المسرحي لجعله قابلا للعرض، جهازا مفاهيميا في الاشتغال المسرحي يضم مفهوم **الإعداد الدراماتورجي،** ومفهوم **نص العرض،** ثم مفهوم **الكتابة الدرامية** الذي يستجيب لهذا الاشتغال النصي أكثر من مفهوم النص المسرحي. وما يوحد هذه المفاهيم أن القاعدة النصية التي ينهض عليها الإنجاز المسرحي أصبحت ــ في إطار هذا التصور ــ عبارة عن "**كتابة درامية**" تعتمد "**الإعداد الدراماتورجي**" لتهييئ "**نص العرض**"، إنها اشتغال على نص موجود سلفا تعتريه عوائق ما (تقنية أو موضوعاتية) تمنعه من أن يقدم بالشكل الأصلي الذي يوجد عليه على خشبة المسرح، لذلك يستوجب إعادة كتابته كتابة درامية تعدّه إعدادا دراماتورجيا حتى يصير نصا قابلا للعرض.

وتميز المقاربة الجمالية، في هذا الصدد، بين ثلاثة طرائق من الإعداد:

1. <u>الإعداد عن نص مسرحي عالمي</u>: ويتجلى في الكتابات الدرامية التي تنطلق من نصوص مسرحية تنتمي إلى الريبيرتوار العالمي، فتعمد إلى إعدادها بطريقة تجعلها تستجيب للخصوصية المحلية، فيكون الهدف الأول من هذا النوع من الإعداد هو تبيىء النص الأصلي وتذويبه في معطيات خاصة تلتصق بالبيئة المحلية سواء على المستوى الموضوعاتي، أو على المستوى الشكلي التقني الذي يسمح بتقديم فرجة متميزة معرفيا وجماليا.

2. <u>الإعداد عن نص مسرحي من نفس المحيط</u>: فعلى سبيل المثال، كان للأسبقية الزمنية التي عرفها المسرح العربي بالمقارنة مع المسرح المغربي دور في افتتان المسرحيين المغاربة بأعمال مسرحية عربية عرفت تطورا ملحوظا وتشكلت باعتبارها تيارات وعلامات بارزة في الفن المسرحي العربي سواء بوصفها أسماء أو نصوصا. ولذلك كانت تمارس تأثيرها على المسرحيين المغاربة وتستفز قرائحهم الإبداعية للتعامل مع نصوص عربية تجد لنفسها صدى متميزا لدى المتلقي المغربي في

حال إعدادها وتقديمها بتقنية تقربها من وجدانه. وفي هذا الإطار اشتغلت مجموعة من الفرق على نصوص عربية لمؤلفين من عيار سعد الله ونوس وممدوح عدوان وصلاح عبد الصبور ومصطفى الحلاج وعبد الغفار مكاوي وغيرهم من الأسماء التي شكلت مسرحياتهم طفرة مهمة في النهوض بالفرجة المسرحية المغربية. وكان دور الإعداد واضحا في تقريب نص مسرحي بمواصفات خاصة من بيئة ذات خصوصية أيضا، رغم ما تشترك فيه ثقافيا ولغويا مع بيئات أخرى، ومع ذلك استطاع أن يجد لنفسه موقعا مستساغا ضمن هذه البيئات (المغايرة).

3. الإعداد عن نص مسرحي نفس البيئة: حين يكون ما كتبه المؤلف الأصلي ينطلق من تصور يعوزه التفاعل التقني مع خصوصية الخشبة، ويظهر، بالتالي، أن ما كتبه محبوك بشكل جيد على مستوى اختيار الموضوعة وعلى مستوى صياغة الحوارات، لكنه على مستوى البنية الدرامية ينقصه اعتبار الركح وضروراته وإكراهاته أيضا. لذلك تكون الضرورة ملحة في إعداده دراماتورجيا حتى يكون قابلا للعرض دون عائق تقني.

وعلى العموم، فإن أهم ما تقدمه دينامية المقاربة الجمالية بخصوص الإعداد أنها تقف عند الاشتغال الإجرائي (الإخراجي/ الدراماتورجي) الذي يوازي بين الكتابة الدرامية للحوارات والكتابة الركحية للتصور الإخراجي، وما يذكي جمالية هذا الاشتغال أن الإعداد يدمج كل الإشارات الخاصة بالديكور والإضاءة كما لو أنها إرشادات ركحية من جنس الكتابة الدرامية، الشيء الذي جعل من مفهوم "**نص العرض**" مفهوما مكتملا، وأكد، بالتالي، أن **الإعداد الدراماتورجي** هو مفهوم محكوم بتصور مسبق لخصوصية الخشبة وخصائصها.

- **المســرحة Théâtralisation:**

تعتبر المسرحة مظهرا آخر من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تؤكد سطوة المخرج ـــ المؤلف، أي حضور الكتابة النصية التي تعتمد التصور المسبق للكتابة الركحية، فهي كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعمد إلى تجاوز أدبية **Littérarité** هذه النصوص وتضمينها بخاصية التمسرح **Théâtralité** حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الإنجاز المسرحي. إنها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردي بشكليه القصصي والروائي، وتحوله إلى نص مُمَسرح قابل لأن يُعرض فوق الخشبة، وهذا لا يعني تضمين النص الأدبي (شعرا كان أو رواية) داخل العمل المسرحي، بل إن الأمر يتعلق بتذويب هذه النصوص في كلية الإنجاز المسرحي، بحيث تفقد استقلاليتها الذاتية/ الأدبية باعتبارها قصيدة شعرية أو نصا روائيا، لتصير من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته الدرامية، فكل الفنون ـــ كما يذهب إلى ذلك يان ميوكاروفسكي **J.Mukarovsky** ـــ تفقد خصائصها الذاتية عندما تنتسب إلى المسرح، حيث قال: "حالما تدخل هذه الفنون المستقلة المسرح تتخلى عن استقلاليتها،(...) باختصار إنها تنحل مندمجة بفن جديد موحد تماما"(23)، والأدب واحد من الفنون، لذلك يسري عليه

أيضا شرط التذويب والاندماج، وفقدان الاستقلالية الذاتية/ الأدبية، يقول ميوكاروفسكي بصدد حضور الأدب في المسرح على وجه الخصوص: "أما فيما يتعلق بالفنون الأخرى كالأدب، فلها مكانة في المسرح،(...) ولكن بذات الوقت حين يدخل في احتكاك مع المسرح يفقد شخصيته الحقيقية ويتغير جوهره"(24).

وتجدر الإشارة إلى أن المسرحة **Théâtralisation** هي في جوهرها شكل آخر من أشكال الإعداد الدراماتورجي كما سبق تحديده، لكنها تتميز بخصوصية الاشتغال على مواد نصية يحضر فيها العنصر الأدبي بقوة، ولم تكتب للمسرح في الأصل.

4. على سبيل الختـــام:

إن اعتبارنا للمقاربة الجمالية اشتغالا نقديا لرصد مجالات تمظهر الاشتغال الجمالي في العرض المسرحي، هو، في جوهره، تجاوز للنقد المسرحي التقليدي الذي لا يفي الخطابَ المسرحي حقه، ولا ينظر إلى عمق الظاهرة في بنياتها الداخلية. كما نعتبر القراءة الجمالية للخطاب المسرحي نوعا من المقاربة للجهود الإخراجية التي تراهن في بحثها الفني على الانعتاق من الشكل التقليدي المرتبط بالنص المسرحي لدرجة التقديس، وذات المنحى الإبداعي نحو ما هو فني وجمالي. لكن ــ مع كل هذا ــ فإن المقاربة الجمالية للخطاب المسرحي تطرح العديد من الأسئلة المفتوحة من قبيل:

- ألن تشكل المقاربة الجمالية، في اعتمادها رصد عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، نقطةَ ثبات يقف عندها البحث الفني لتصير (هذه العناصر) معيارا إبداعيا؟
- أليس من الضروري أن تكون هذه العناصر مثار تساؤل متجدد، وبحث مستمر حتى لا تُسقط السيرورة المسرحية في نمطية جديدة؟
- إلى أي حد تكون المقاربة الجمالية في كشفها عن تمظهرات الاشتغال الفني في العرض المسرحي حصرا على هذا التركيب المنطلِق من الفضاء والمنتهي بالكتابة الدرامية، مرورا بعناصر الاشتغال التقني والتمثيل؟
- كيف تتكامل التصورات الإخراجية ــ من خلال رؤاها وأساليبها ــ مع أشكال التلقي وآفاق انتظارها لصالح حضور لافت وطاغٍ للصوغ الجمالي حتى يصير شرطا وخبرة لاستقبال العرض المسرحي، وبالتالي، مادة متكاملة للمقاربة الجمالية؟..

هذا أفق تساؤلي نطرحه في الخاتمة، حتى نرفع عن هذه الأخيرة وظيفتها التقليدية المتمثلة في كونها خط النهاية، وبذلك نجعل منها مدخلا لمشروع/ مشاريع علمية أخرى تكون الأسئلة السالفة منطلقها، في أفق تطوير المقاربة الجمالية للخطاب المسرحي.

الهوامش والإحـــالات:

(1) **UBERSFELD (Anne) : Lire le théâtre - éds sociales - Paris1982 - P:13**

(2) عن أوبيرسفيلد، المرجع السابق، ص19.

(3) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ت: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1992، ص14-15.

(4) أوبيرسفيلد، م.س، ص 37.

(5) نفسه، ص 19.

(6) Southern (Richard) : the seven ages of theatre - New York 1961 - P: 21.

(7) Bentley (Eric) : Life of drama -New York 1964 - p. 150.

(8) عن Carlson (Marvin) : Histoire des codes - in – Théâtre: Modes d'approche (ouvrage collectif) éditions LABOR - Bruxelles 1987-p. 65.

(9) أنظر المنيعي (حسن): المسرح والسيميولوجيا، منشورات سليكي إخوان، طنجة1995، خاصة الصفحات 7 ـ 13.

(10) Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle théâtral - Mondia Editeurs - Laval - Québec 1989 - p. 7 - 8

(11) نفسه، ص 34.

(12) UBERSFELD (Anne) : L'Ecole du spectateur; Lire le théâtre2 - éditions sociales - Paris1981 - P:322

(13) UBERSFELD (Anne) : Lire le théâtre - Op.cit - P:153

(14) ISSACHAROFF (Michael) : Le Spectacle du Discours- José Corti – Paris 1985- P :70.

(15) أنظر BROOK (Peter) :L'Espace vide- édition du Seuil- Paris 1977 ، ولقد ترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية ترجمة متميزة قام بها فاروق عبد القادر: المساحة الفارغة، كتاب الهلال، العدد432، دجنبر1986، دار الهلال، مصر.

(16) اليوسف (أكرم): الفضاء المسرحي: دراسة سيميائية، دار مشرق ـ مغرب، دمشق 1994، ص5.

(17) UBERSFELD (Anne) : L'Ecole du spectateur - Op.cit - P:53

(18) Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle théâtral- Op.cit - P :34.

(19) الكغاط (محمد): المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي، القنيطرة 1996، ص 56.

(20) Vais (Michel) - in - Vigeant (Louise) : La Lecture du spectacle théâtral - Op.cit - P :77.

(21) هلتون(جوليان): نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1994، ص 136.

(22) المنيعي (حسن): هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس1990، ص 81.

(23) ميوكاروفسكي (يان): حول الوضع الراهن لنظرية المسرح، ضمن كتاب: سيمياء براغ للمسرح (عدد من المؤلفين)، ت: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة السورية، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق 1997، ص 45.

(24) نفسه ص 46 ــ47.

أبعاد الشخصية الجزائرية في مسرحية "المحطة" لأحمد منور (مقاربة أنثروبولوجية)"

حورية بوشريخة
جامعة الجزائر (2)

لقد اختلفت العلوم وتباينت منذ أقدم العصور في تصوراتها وموضوعات دراساتها والميادين التي تركز عليها مفاهيمها وآرائها، غير أن الإنسان يظل المحور الرئيسي الذي تدور حوله جل دراسات العالم ... حتى توصل العلماء إلى اختراع مصطلح يشمل هذا الكائن الناطق، المفكر فما هو هذا العلم يا ترى؟

إن العلوم التي تخدم الإنسان كثيرة وذات فروع شائكة، غير أنّ الأقرب منها في نظرنا إلى خليفة الله في الكون هو علم الأنثروبولوجيا، وقد أدلى علماء كثيرون بدولوهم فيه وفي مفاهيمه المتعلقة به، والعلوم القريبة منه نختار منها أبسطها.

" إن لفظة "أنثروبولوجيا" "Anthropology" هي كلمة إنكليزية مشتقة من الأصل اليوناني المكون من مقطعين: "أنثروبوسAnthropos" ومعناه "الإنسان" و" لوجوس Locos " ومعناه "علم"، وبذلك يصبح معنى الأنثروبولوجيا من حيث اللفظ " علم الإنسان " أي العلم الذي يدرس الإنسان "[1].

وبناء على هذا التعريف، تصبح الأنثروبولوجيا ذلك العلم الذي يركز دراسته على الإنسان باعتباره كائنا عضويا حيا عاقلا " يعيش في مجتمع تسوده نظم وأنساق اجتماعية في ظل ثقافة معينة ... ويقوم بأعمال متعددة، ويسلك سلوكا محددا ..."[2]، دون أن ننسى أن الأنثروبولوجيا تتعلق كذلك بدراسة حياة الأقوام البدائية والحديثة على السواء بغرض الوصول إلى تنبؤات بما ينتظر الإنسان من مستقبل ذي خصائص معينة مستنبطة من تطوره عبر العصور من خلال سلوكاته وأنماط معيشته ... إلخ[3]

ولمّا كانت الفنون الأدبية هي مجالات يصبّ فيها الإنسان همومه وأحزانه كما يطرح فيها خلاصة تجاربه وأفكاره التي يكتسبها عبر الزمن من خلال احتكاكاته بأخيه الإنسان على مرّ العصور فإن هذا الأدب يعد سجلا لمختلف الأنماط السلوكية الإنسانية لمجتمعات غائرة في القدم، ولشعوب حديثة وحتى المعاصرة منها، وهي تعتبر لوحة ناصعة للتطور الفكري والثقافي والاجتماعي الإنساني وللتغيرات التي عرفها هذا الكائن منذ أقدم الأزمنة.

ولعلّ فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب قدرة على الإلمام بقضايا الإنسان ومشاكل حياته اليومية لأنه يستطيع أن يغوص في أعماق الحقائق والوقائع المعيشة، ويستنبط لبّها ليظهره أمام العيان، ذلك لأنه الفن الذي يقوده فنان قادر على أن "يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون مع الحياة، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم، ويلوّنها الصراع الذي يكون بين الفعل ورد الفعل، أو بين الفرد والجماعة، أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية، أو إرادة تصارع القوى الغامضة"[4].

من هذا المنطق، اتّخذنا مسرحية الكاتب الجزائري أحمد منور الموسومة "المحطة"[5]أنموذجا لهذه الدراسة الأنثروبولوجية، وهي مسرحية هزلية تدور بين بعض الشباب الجزائري العاطل عن العمل، فيبحث عن منافذ أخرى يسترزق منها بطرق غير مشروعة ولو أدى به ذلك إلى الهاوية، غير أنّ كوامن المجتمع الجزائري وأصوله وطرق تفكيره تظهر من حين إلى آخر في ثنايا العرض المسرحي بأبعاد شتى يمكن أن نستنبط البعض منها في هذا العرض السريع.

1- **البعد الاجتماعي للشخصية الجزائرية:**

إنّ حدثنا عن الجانب الاجتماعي للشخصية الجزائرية في مسرحية "المحطة" لكاتبها أحمد منور يقودنا بالضرورة إلى التعريف "بالأنثروبولوجيا الاجتماعية" " Sociology Anthropology " التي هي عادة " دراسة السّلوك الاجتماعي الذي يتخذ في العادة شكل

نظم اجتماعية كالعائلة، ونسق القرابة، والتنظيم السياسي، والإجراءات القانونية، والعبادات الدينية، وغيرها ... كما تدرس العلاقة بين هذه النظم سواء في المجتمعات المعاصرة أو المجتمعات التاريخية التي يوجد لدينا عنها معلومات مناسبة من هذا النوع، يمكن معها القيام بمثل هذه الدراسات"[6].

يستغل الكاتب أحمد منور مكانا يعجّ بالسكان ليكون مسرحا لأحداث "المحطة"، إنه قلب العاصمة، وما من عاصمة في العالم إلا وهي قلب البلاد، وفيها تنبض جميع شرايين الدولة وتلتف كل شرائح المجتمع ليؤلفوا كلا متكاملا، ثم يختار من هذا القلب قلبه أي النقطة الحساسة فيه التي تضم الجميع في الصباح ليتفرقوا بعدها كل إلى عمله أو إلى أشغاله، وفي المساء ليعودوا، كل إلى بيته أو مأواه. وهذه النقطة الحساسة هي محطة الحافلة أو "الترولي" كما يدعوه الجزائريون.

إن محطة مسرحية أحمد منور تضارع سوق عكاظ أين كان الجاهليون يلتقون فيتعارفون ويتبارون في قول الشعر وتبادل القريض، وكذا السلع، وينطلقون إلى أماكن أخرى لقضاء حاجاتهم ...إلخ لذا نرى تفطن بعض الشباب المتسكع إلى استغلال المحطة في بيع سلع مغشوشة، فبائع القهوة يبيع الناس قهوة في الظاهر، وهي في حقيقتها حمص وعدس وبائع السجائر يبيعهم مزيجا من التبن والعرعار ...[7]

وتتحول المحطة بالتالي –بعد ذلك– إلى مكان خاص يحتوي على مقهى يشرب فيها الناس قهوتهم على عجل، زيادة على تحول الواجهة الخلفية منه إلى موقف لسيارات الأجرة غير الشرعية (كلوندستان)، وهي بعد هذا وذاك أضحت مكانا تمارس فيه جميع المحظورات من سرقة وتبادل عملة صعبة ..إلخ

من أجل هذا، نرى أن أحمد منور قد أبدع في اختياره لهذا الحيز المكاني الذي يضم أشتاتا من الناس ذات نوازع وسلوكات متباينة مما يدعونا إلى القول بتميز " ظاهرة الحياة عن الوسط الطبيعي الذي انبثقت عنه، ويتميز الكائن الحي عن الكائن الجامد بعدد من الخصائص الجذرية التي يمكن تلخيصها بخصيصة واحدة أدعوها السلوك "[8]. فالمكان هو رقعة في البلاد الجزائرية، وهو يضاهي أيّة محطة من محطّات العالم التي يجتمع فيها الناس ليركبوا وسيلة نقل معينة توصلهم إلى أماكن انشغالاتهم، غير أنّ السلوك الإنساني هو الذي يحوّل ذلك المكان عن مظهره الطبيعي الذي صنع له إلى مظاهر أخرى لا تمّت إليه بصلة، وهذا السلوك نفسه هو الذي حوّل أمكنة التجمعات العالمية منذ العصور الغابرة إلى فضاءات تترجم انشغالات الناس المسموح بها والمحظورة على السواء، لأنها لا تلفت الانتباه إليها لكثرة ما تضمنه من بشر ذوي خواص متعددة تختلف من شخص إلى آخر.

بناء على هذه المعطيات نلفي شخصيات مسرحية المحطة مكونة من شرائح اجتماعية متعددة، يربط بينها عامل سعيها وراء رزقها بطرق مختلفة منها الشرعية ومنها غير الشرعية، وهي ذات تسميات خاصة، تدفع بنا إلى الوقوف عندها قليلا.

من بين شخصيات مسرحية المحطة "بوعلام" وهو العنصر الأساسي المحرك لأحداث المسرحية ويشير اسمه إلى حامل الراية، غير أنها ليست العلم الوطني كما عهدناها، ولا هي راية الجهاد التي حملها المسلمون الأوائل في عهد الفتوحات الإسلامية ولا هي راية الحرب التي كان يرفعها المحاربون في المجتمعات النائية في القدم، إنما هي راية الفساد، وعلم الدود الذي ينخر المجتمع الجزائري، لأنه هو المحرك للفساد الذي استورده من إيطاليا، لذا سمي أيضا "المخ" باعتباره المخطط لعصابات الغش والخداع بالمحطة.

نجد أيضا "راس بوزلوف" وهو صديق حميم لبوعلام، شاب محترف السرقة التي يحدد بنفسه أماكنها القبة، بوزريعة، باب الواد ... وقد يقبض عليه فيزور السجن الذي يدعوه بـــ "دار خالتي" لتعوده على التردد عليه. ومن المتعارف عليه في البيئة الجزائرية أن "راس بوزلوف" هو رأس الكبش حين يفصل عن جسده بعد ذبحه، ثم يطهى بعد ذلك من أجل أن يصبح غذاء للإنسان، وتشير هذه العبارة –أي رأس بوزلوف– في اللهجة الجزائرية إلى ذلك الذي يتسم بسلوك غليظ أو يتصرف بعناد ووحشية، ولا يعترف بمن معه، بل يصمم دوما على تنفيذ آرائه دون حساب العواقب الوخيمة الناتجة عنها، فهو يخرج سكينا للفاهم الذي يكرر أمامه "راس الزليفة" ويقول له: "شوف ... أعلى هذي انخرّجلك مصارنك، ونضفّرهم سكوبيدو"، أما "الفاهم" فاسمه لا ينطبق على صفاته لأنه يتعامل بطيبة وعفوية وأحيانا كثيرة بغباء، بل هو الذي يوقع بالعصابة بين أيدي الشرطة دون قصد منه، وتسلمه سجيته الطيبة والخيرة إلى التعاون مع الشرطة ضد المجرمين، وهو ابن الدوار أو الريف، يقول عن أصله لبوعلام؛ "أحنا ديما روسنا مرفوعين، حتى لوكان الواحد يبات جيعان"[10].

وهذه الخلة إنما تعود إلى أصول عربية غائرة في قدم التاريخ وعلى وجه الخصوص سكان البدو، فهم الذين عرفوا بالكبرياء والشمم، وهم الحريصون على خلالهم الحميدة وسمعتهم الطيبة بين القبائل حتى وإن كانوا يعانون الأمّرين من شظف الحياة والفقر والعوز، ويشير هذا إلى الأصول الجزائرية ذات العرق العربي. هذه الأصول التي إن بدت ذائبة نوعا ما لدى سكان الحضر الذين غزتهم الحضارة فتلونوا بألوانها المختلفة فإن سكان البدو والأرياف يظهرون عبر التاريخ متشبثين بأصولهم لا يبغون عنها حولا ويقفون شامخين أمام رياح التغييرات التي تريد إبعادهم عنها.

من جهة أخرى، نعثر على شخصية بائع السجائر (عبدو) ويعود اسمه إلى التسميات التي دخلت إلى الجزائر من المشرق العربي وعلى وجه الخصوص من مصر، فعهدنا أن يكون "عبدو" في القصص والمسلسلات المصرية رجلا طيبا، منطويا على ذاته، عاملا بسيطا، إما حارس عمارة أو مقدم خدمات لبيوت فاخرة، لا يتدخل فيما لا يعنيه. و"عبدو" اسم مصغر لعبد وما تبعه على طريقة العرب المحدثين كعبد العزيز وعبد الحكيم وعبد الرؤوف ...إلخ وهو يشير إلى اللين والخضوع لمن حوله فهو خدوم، سهل المعاشرة، وقد وظفه الكاتب أحمد منور هذا التوظيف داخل عمله المسرحي إذ جعل منه بائع سجائر متجول، يكتسب قوت يومه بعناء كبير، لكنه جعل خلف ذلك اللين وتلك البساطة شدة ونباهة غير معهودتين في مثل هذه الشخصية إذ نكتشف أمرها في الأخير بأنها من رجال الشرطة الساهرين على خدمة الوطن، مما يفتح أمامنا المجال لنقول بأن عبدو هنا يبقى خادما ولكن ليس في حيز ضيق لا يتعدى بيوت الناس وعماراتهم، إنما انتقلت خدمته إلى نطاق أوسع هو الوطن وأمن الوطن والشعب الجزائري برمته لحمايته ممن يتجرّؤون على المساس بسلامه وبقيمه الإنسانية والوطنية.

ومن الشخصيات النسوية التي استرعت انتباهنا في مسرحية "المحطة" امرأة تدعى "عويشة" وهي تصغير لاسم عائشة، وهذا الأخير يعود في أصوله إلى عهود قديمة وعلى وجه الخصوص إلى السيدة عائشة رضي الله عنها زوجة الرسول صلى الله عليه وسلم، فالجزائريون ما ينفكون يطلقونه على كل امرأة قوية، مسترجلة تتصرف تصرف الرجال، وتخوض في أمورهم، ولا تهاب أحدا في أفعالها تلك"، فيقولون عنها "عيشة راجل"، وهذا يعني أن الجزائريين لا يعودون في أصولهم العريقة إلى المسلمين الأوائل فحسب، إنما يقولبونها حسب واقعهم الراهن المعيش ويحرصون في لا وعيهم أن تكون المرأة كمثيلتها من النساء المسلمات الأوائل. ومع ذلك فقد قلصها الكاتب أحمد منور إلى اسم عويشة مما يدل على احتقار الرجل الجزائري لهذا النوع من النساء الذي لا يلتزم بحدود أنثوته ذات الاحتشام والوقار، ولا يبتعد عن التشبه بالرجال في السلوك واللباس والعادات ... فهي تجلس في المقهى وتدخن، بل وتطلب من بائع السجائر أن يشعل لها سيجارتها وتسأل الفاهم عن ابن عمه الذي يدعى سليمان إن كان متزوجا أم لا، بل وترد على أخيها راس بوزلوف قائلة له "دز ّأمعاهم"[11]، ويبين الكاتب موقف المجتمع الجزائري من هذا النوع من النساء في كلام الرجل المسن حين يعلق قائلا: "أعوذ بالله ... ياخي جيل ياخي ... حتى لبنات ولاو يشربو الدخان كي لولاد ... هذي من علامات قيام الساعة"[12]. ويقول الفاهم عن سؤالها المتكرر عن ابن عمه سليمان موجها كلامه لبائع السجائر عبدو: "اسكت برك ... من اللي شافتو وهي حوالها متغيرة ... وتمشط في شعرها، وتعدل في رويحتها..."[13].

إن موقف الإنسان الجزائري اتجاه المرأة المسترجلة لا تختص به البيئة الجزائرية وحدها إنما هو آت من تلك الرواسب الحضارية التي تعود بجذورها إلى ماضي العروبة والإسلام، فالعرب والمسلمون الأوائل كانوا يمقتون المرأة المسترجلة أيما مقت، وهي محط سخريتهم في نواديهم وأماكن تجمعاتهم.

ولا يمكننا أن نغفل شخصية الرجل الريفي المدعو "الحاج بلقاسم" فهو من السكان المحافظين على تقاليد بيئاتهم والملتزمين بدينهم وأعرافهم، وهو بسيط، طيب، تشير تسميته – الحاج بلقاسم – إلى الديانة الإسلامية التي يدين بها الجزائريون في تقديسهم لشعيرة الحج أو الركن الديني الخامس الذي تقوم عليه ديانة خاتم النبيين والصديقين محمد صلى الله عليه وسلم، كما أنّ اسم بلقاسم هو أحد أسماء الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا الميل الديني يتأكد أكثر في الحوار المسرحي، إذ يعيش الحاج بلقاسم في الريف حتى تنتج غلات أرضه فيبيعها ويتجه نحو فرنسا ليبيق عند ابنه هناك إلى وقت الحج، فيسافر إلى السعودية، فيحج بيت الله الحرام ثم يغادرها قاصدا الجزائر العاصمة، فيمكث أياما عند ابنته، ثم يعود مجددا إلى الريف إلى العام الذي يليه ... وهكذا يكون شأنه في كل مرة[14].

لقد كان ركاب الحافلة الآخرون مزيجا من الشرائح المتباينة التي يتشكل منها المجتمع الجزائري، فالفتاة الموظفة، تشير إلى خروج المرأة الجزائرية عن التقاليد العربية التي ترى فيها مجرد كائن حي ملازم للبيت ليؤدي وظائفه الفطرية كزوجة وأم، إنما تعدّت هذه الوظائف إلى العمل ومشاركة الرجل في جميع مساعي الحياة وظروفها، فتقف في الصباح الباكر وسط مجموعة من الرجال، وتتسابق للحصول على سيارة أجرة، ولا تعير التفاتا لأي سخرية أو تعليقات صادرة عن الرجال ...

ولا يقتصر الخروج من البيت على الفتاة الشابة فحسب، بل يتعداه إلى الزوجة وإلى العجوز ...، هذه الأخيرة التي تتنافس مع جميع الموجودين بالمحطة حتى تتمكن من استقلال سيارة أجرة لتذهب في شؤونها الخاصة، كما أن البيئة الجزائرية تشتمل على طلاب ينهضون في الصباح الباكر، ويشمّرون على سواعدهم من أجل طلب العلم والعمل بجد وإخلاص، كما لا تخلو من الزوجين ولو كانا مسنين، زيادة على الفقراء فقرا مدقعا، وكذا الأغنياءالذين يرتدون بدلات أنيقة، وهؤلاء كثيرا ما يقعون ضحية للصوص وقطاع الطرق، وفي الحقيقة فإن اللصوص لا يميزون بين الفقير والغني في عملهم، إنما تمتد أيديهم إلى المغفلين مهما كان مظهرهم الاجتماعي حسنا أو سيئا ...

أما عن المستوى المعيشي للجزائريين، فإن البعض منهم يقطنون أبنية حجرية لا بأس بها، غير أن هناك بعض الفئات التي لا بيت يأويها فتبيت ليلها إما في الشارع على (الكرتون) أو في الحمامات التي تمتلئ بالبق والقمل ... وقد تقوم بصنع بيوت قصديرية (برارك) فيمكث فيها برفقة أفراد الأسرة لسنوات طويلة حتي يأتي مشروع تسكيني لسبب من الأسباب[15]، فيتحصلون على سكنات بعد شق الأنفس وقد يصابون بأمراض شتى مزمنة يصعب علاجها نتيجة ظروفهم المزرية التي عانوامنها.

هذه العينة المهمة في مسرحية "المحطة" لكاتبها أحمد منور هي التي تشكل لوحة صغيرة من المنظومة الاجتماعية الجزائرية ذات العروق المتجذرة في الماضي الإنساني السحيق وذات الرواسب الفكرية والثقافية التي تمت بصلة وثيقة إلى صلات مجتمعات وأقوام وحضارات تتعلق بالإنسانية جمعاء عبر مختلف مراحل التاريخ البشري.

بناء على هذا، فإننا نرى المسرحية كفن أدبي "تصور لك أفراد لا فردا واحدا، وهي تعرض عليك مجموعة بشرية، يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه، لا على أنه فرد مستقل بوجوده، منقطع عن عالمه الخاص ... ولكن على أنه فرد مرتبط في أفعاله وفي سلوكه بجماعة من الناس، فالأفراد في المسرحية ليسوا ذواتا منفردة، وإنما هم ذوات متصلة " [16].

ومجتمع "المحطة" لا يشذ عن هذا المنظور الاجتماعي إنما يؤلف كلا متكاملا ليقدم لنا أنماطا سلوكية تصم الشخصية الجزائرية بوصمتها الخاصة التي تميزها عن شعوب العالم من جهة وتربطها بها بخيوط وثيقة من جهة أخرى وفي ميادين خاصة.

فمن بين الملاحظات الهامة التي لفتت انتباهنا في الحوار المسرحي لمسرحية "المحطة" هي الروح الإسلامية التي يتسم بها الكثير من أفراد الشعب الجزائري، إذ لا يكاد يخلو خطاب منها خاصة فيما يتعلق بالدعاء، نورد البعض منها على سبيل المثال لا الحصر:

بوزلوف: "أيا اسكت علينا صحّ اللي يسمع ليك يحسب الطرولي هو الصراط، اللي يطلع فيه تطلع روحو"[17].

الفاهم: "الله يبعّد الشرّ يا أختي، واش دنّاني ليه"[18].

الفتاة: "يهيديك ربي، وصلني أنا الأولى ..."[19].

العجوز: "الله يستركم يا ولادي، والله يعوّض عليّ التزدان، والله لا يربح السارق".

الجميع: " آمين ... آمين"[20].

" إن الدين في قاعة السيكولوجي الأعمق، هو اختبار للقدسي من خلال حالة انفعالية سابقة عن أي تصور عقلاني، وهذه التجربة لا تختص بفرد دون آخر، ولا بفئة دون غيرها، بل يتعرض لها الجميع، ولو بدرجات متفاوتة من الشدة والوضوح ويتعاملون معها بدرجات متفاوتة أيضا من القبول والاعتراف "[21].

إن القدسي هنا هو الله، القوة العظمى التي يحس الجميع إزاءها بالضآلة والاحتياج والخوف في الوقت نفسه، وهي المقدس الذي يحجم الإنسان أمامه من القيام بالمنكرات التي لا تمكنه من العودة إلى جادة الصواب خوفا من العقاب الرادع والعذاب الشديد لكونها

القوة القاهرة للجميع والمسطرة لقوانين الخليقة، لذا كان المجتمع برمته في أمس الحاجة إليها لسلوك السبل السوية والنجاح في الحياة وقمع الظلم والظلمة في كل مكان.

غير أن درجات الإيمان بالقوة العظمى والخضوع لها متفاوتة لدى جميع الناس، فإذا رأينا جلهم متمسكين بها باستماته، عثرنا على فئة أخرى قد جعلت الدين محط سخريتها عن طريق الدعاء العكسي، إذ يقول الشاب (راس بوزلوف) مخاطبا نفسه: "يا فاتح يا رزاق، يا مكثّر لمرفهين والسرّاق، ما نعرف على واش نصبحوا اليوم؟ على كل حال، الله ايكثر من اللي جيوبهم معمرين وروسهم فارغين ..."[22].

وإذا ما علمنا أن الاله خيّر وأنه لا يرضى لعباده الفساد ولا أن ينتشر الشر على ظهر الأرض، علمنا أن مثل ذلك الدعاء يعتبر خروجا عن نطاق المألوف وأنه صادر عن نفس تتعامل مع الاله تعاملها مع بقية البشر، وهذا النوع من الممارسات كان يسمى في العصرين الأموي والعباسي بالزندقة، وهو السخرية بالدين والتلاعب به، وحينئذ كان الزنديق يلقى حتفه لا محالة لأن المؤسسات الدينية لا تسمح له بالمكوث بين ظهرا نيها أو بالحياة على وجه الأرض بصفة عامة.

غير أنّ العصرنة والعولمة والتفتح على المجتمعات الأخرى في العصر الحديث جعل الحرية الدينية تنتشر بسرعة مذهلة، فلم يعد الملحد يخبئ إلحاده، ولم يعد الزنديق يخفي زندقته فصار الناس يعتنقون مذاهب دينية شتى ويخرجون عن ملتهم كما يحلو لهم شرط ألاّ يمسوا المصالح الدينية العامة بسوء لأنها ملكا للجماعة الساحقة، وهذه الأخيرة هي التي مازالت لها حق الفيتو والكلمة العليا في الشارع الجزائري.

إن الروح الجماعية والذاكرة الشعبية بالإضافة إلى الرواسب الثقافية القادم من هناك تعمل عملها في تحويل الخبرة الدينية عن مجراها الطبيعي، فلا تبقى "حبيسة السيكولوجية الفردية، بل يجري عادة تحويلها لتصب في تيار عقيدة مؤسسة ومصاغة في قوالب، تنشأ عنها طقوس وأساطير، تلعب دور المرشد والمنظم للخبرة الدينية، وتدفع عن الفرد وطأة المجابهة المباشرة مع الإحساس بالقدسي"[23].

ويشذ الدين السماوي عن قاعدته الأولى التي جاء بها ويدخل إليه ما يعرف بالبدع والخرافات وتقوليه الذاكرة الشعبية كيفما يحلو لها فتصب رواسبها تلك في واقعها المعيش في ظواهر تضحى كالمعول الذي يبغى تحطيم عقليه ونفسية الإنسان بصفة عامة.

وقد كان من بين الظواهر الناجمة عن التحريف العقائدي في مسرحية "المحطة"، الإيمان بالعرافة أو الشوافة على حد تعبير الجزائريين وكذا الإيمان بالعين والحسد، والاعتقاد الراسخ بظهور الأرواح والعفاريت والاعتقاد في قدرة الأولياء الصالحين والتقرب منهم بغية تحقيق المآرب.

لقد عرف الناس منذ قديم الأزمنة ظاهرة العرافة، ففي بلد الإغريق وفي عهود ما قبل الميلاد كانوا يذهبون إلى دلفي وبالضبط إلى معبد أبولون[24] لعلّهم يقفون على ما يحمله لهم المستقبل ويؤمنون إيمانا راسخا بأن تلك النبوءة ستتحقق لا محالة، ومع أن الإسلام قضى على هذا المعتقد وأكّد دوما أن الغيب لا يعلمه إلاّ الله سبحانه وتعالى، إلاّ أنّ ما أسماه كارل غوستاف يونغ "بــالأنماط الأولية" أو "النماذج العليا" "Archetypel Paterns " وهي التي تخلق "الصور النمطية" المتعود عليها في الأساطير وفي الأحلام وفي خبرات الناس ... وهي موجودة لدى الإنسان منذ القدم السحيق[25] هي التي تخرج إلى السطح مجددا لتمارس وجودها الفعلي حتى في حياتنا المعاصرة التي غزتها العقول الالكترونية.

يقول بائع السجائر موجها كلامه للفاهم: "اسمع، ما كان لاه تخدم خدمة الشوافة عليّ الزقاق انتاعالبايلك، وأنا خدام على روحي ..."[26] ومع أنّ هذا الحوار جاء عرضا ولم يقصد منه التطرق إلى مسألة العرافة إلاّ أنه يسلط الضوء على هذه الظاهرة التي مازالت متفشية في المجتمع الجزائري قادمة إليه من ماضي الحضارة الإنسانية السحيق.

أما ظاهرة الإيمان بالعين الشريرة أو الحسد المهلك للمحسود، فإنه هذا الاعتقاد يمثل أدوارا عديدة في حياة الأفراد والجماعات على حد سواء، "فعلى المستوى النفسي يساعد هذا الاعتقاد على التخفيف من حدة التوترات الداخلية الناتجة عن الخوف المستمر من الشر، وهو يمكّن من شخصنة الشر personnalisation du mal، الذي هو في الأصل شر داخلي، فيتحول إلى شر آت من الخارج، وعلى المستوى الاجتماعي تبدو العين الشريرة كمنظمة للعلاقات بين الأفراد، ومتحكمة ليس فقط في حياتهم، ولكن في مماتهم أيضا،

فالاعتقاد السائد هو أن مجموعة من الأفراد يموتون بفعل العين الشريرة، هذه الأخيرة تستخدم كآلية لتفسير الشرّ، وهي آلية دفاعية نفسية وثقافية"[27]، وحتى اجتماعية لدورها البارز الذي تلعبه في حياة الجماعة.

في مسرحية "المحطة"، يبدو أن الفاهم لم يكن يدعى بهذا الاسم إنّما كان يسمى "لمطيش" لأن إخوته كلهم ماتوا بعد أن مستهم العين الشريرة، لهذا لم يمت وبقي حيا إلى أن غيّر اسمه بعد ذلك إلى الفاهم ويبدو هذا في الحوار الذي دار بينه وبين بوعلام وراس بوزلوف:

الفاهم: "... تعرف بللي أنا ماكانش اسمي الفاهم، كنت اسمي لمطيش وكنت نحشم بيه ونكره جدي، الله يرحمو، على خاطر هو اللي سماني هذا الاسم، والعايلة كامل وافقتو".

بوزلوف: "وعلاش، من قلة الأسماء عندكم؟ ".

الفاهم: "لا، من قلة لفهامة ... قالّك حتّى باش مايضربونيش بالعين على خاطر خاوتي اللي سبقوني للدنيا الكل ماتو".

بوعلام: "الكل ضربتهم العين على ما يظهر؟ ".

الفاهم: "هكذا قالو"[28].

يرى فرويد بأن "العين الشريرة هي أحد أشكال القلق الأكثر غرابة والأكثر انتشارا للخرافة فالإحساس بالقلق المستمر يستلزم البحث عن تفسير فوق طبيعي surnaturelle، ويرجع ذلك إلى أن الواقع ينقسم إلى قسمين، واقع موضوعي مدرك في إطار سببية مادية –آداتية– منظمة ضمن تأطيرات إدراكية ومنطقية وواقع ذاتي ينظم وفق تجارب القصد، القوة، الأحاسيس والمنتظمة في شكل استيهامات"[29].

وبالتالي "فالعين الشريرة كمعتقد لا واقعي تتحول بمقتضى القوة الانفعالية التي ترافقها إلى شيء واقعي يتحكم في العلاقات الإنسانية اليومية[30]. ومرد ذلك إلى الإحساس بالقلق والخوف الذي يعتري الإنسان في عالمه الداخلي، فيسقطه على العالم الخارجي ومنها الموروثات الثقافية التي يمت إليها يصله الإحساس بالعين الشريرة التي تلحق الأذى بالآخر، وهذا ما عبّرت عنه الباحثة Melanie Klein بقولها: "إن الفرد يسقط أناه الأعلى المخيف على موضوعاته ses objets ويعمق كراهيته لها، والنتيجة أن الخوف الذي تحدثه بداخله يؤدي إلى عدوانية وقلق شديدين تحول موضوعاته إلى أعداء، وتحول العالم الخارجي إلى مكان مرعب"[31]، ومن هنا، نستنتج بأن "القلق الداخلي المشحون بالعدوانية هو أصل الإحساس بالاضطهاد، والمعرض للعين الشريرة يشتكي دائما من تعرضه للأذى من طرف الآخر الذي يضطهده باستمرار"[32].

وإذا ما سلّمنا بهذه المقولة النفسية، فكيف نفسرها مع أحاديث من لا ينطق على الهوى رسولنا محمد صلى الله عليه وسلم الذي أقرّ في أحاديث كثيرة بأن العين حق؟[33] إنه باب مجال الخوض فيه واسع جدا لا يحتمله هذا البحث الضيق، غير أنّنا يمكننا القول بأن هذه الظاهرة –العين– سواء كانت نفسية فرويدية أو خاصية إنسانية تسكن الذات بالفطرة ... فإنها تقبع في أعماق الضمير الجمعي الجزائري قادمة إليه من الأزمنة السحيقة، أزمنة الاحضارة الإسلامية بل والحياة العربية الغائرة في القدم مما يثبت الجذور التي ينتمي إليها الإنسان الجزائري والروافد التي يستقي منها أفكاره ورؤاه الحياتية.

ويبرز رافد آخر من هذه الروافد ليظهر في حياة الجزائريين في العصر الحديث. إنه ظاهرة تقديس الأولياء الصالحين، ونراها جليّة في مسرحية "المحطة" حين تقف العجوز منتظرة الحافلة، ثم تزاحم الجميع للحصول على سيارة الأجرة إذ تقول للسائق: "اتوصلني يا وليدي لسيدي عبد الرحمان الله يرضى عليك".

صاحب التاكسي: "اشكون يرضى عليّ يا يمّا؟ الله واللا سيدي عبد الرحمان؟".

العجوز: "للزوج، ياوليدي، للزوج ..."[34].

إن العجوز كانت متجهة إلى سيدي عبد الرحمان، وهو أحد الأولياء الصالحين الكائنين بالجزائر العاصمة، تحمل معها ما يسمى بالوعدة، ومع هذا فإن محفظتها تسرق ويسرق معها "التزدان" الذي كانت متجهة به إلى سيدي عبد الرحمان[35] وهو اسم الولي المشهور في العاصمة يقصد قبره الكثير من الناس بغية تحقيق مطالبهم وآمالهم في الحياة، وذلك اعتقادا في بركة هذا الصالح الميت،

ومعنى ذلك، أن هذه الزيارة دافعها براغماتي محض، يعود إلى اعتقاد الناس في القدرة الخارقة لذلك الولي الصالح وهي قدرة لازمته بعد موته وحلّت معه في قبره[36]، فأضحى قادرا على تقديم يد المساعدة إليهم وإعانتهم على الخروج من محنهم.

وإذا كانت ظاهرة تقديس الأولياء الصالحين منتشرة في العالم العربي والإسلامي بشكل مذهل، فإنها في حقيقة الأمر تعود إلى عصور التاريخ الغابرة حيث كان الإنسان يقدّس أخاه الإنسان، ويتخذه إلها له يتعبده ويتقرب إليه بالقرابين، وإذا ما مات ذلك الإنسان ظهر مجددا في شكل منحوتات تعبد في معابد خاصة وأبرز مثال على هذا أنّ اليوهيمريين أو الاتجاه اليوهيمري"l'évhémérisme"[37] في قراءة الأسطورة يرجع الآلهة القديمة إلى أصل بشري وهو يشير إلى أن زيوس نفسه ملك آلهة الإغريق لم يكن سوى مجرد رجل من مواليد جزيرة كريت فرحل إلى الشرق أين آلهه الناس ثم عاد إلى بلاده حيث أصبح إلها إلى ما بعد موته[38].

انطلاقا من هذه المعطيات فقد اعتبر الإسلام أن القدرة المطلقة في هذا العالم هي لله وحده وأن لا شراكة له فيها مع أي كائن بشري، وعلى هذا الأساس، تعد ظاهرة تقديس الأولياء الصالحين شركا بالله لأن التقرب يكون خالصا لقوة واحدة مطلقة في هذا الوجود هي قوة الله سبحانه وتعالى، وأن الولي الصالح هو مجرد شخص ميّت يخضع هو الآخر لسلطة القوة المطلقة وهي حقيقة دينية من جهة، ومفتاح لغلق باب العودة إلى عبادة الأشخاص والمجسّمات مجددا من جهة ثانية.

ومع ذلك كله، يبدو أن العولمة والانفتاح الحضاري على المجتمعات الأخرى قد قضى نوعا على مثل هذه الظواهر، ويتجلى ذلك في ضحك الشباب من العجوز الخائفة على التزدان الذي سرق منها، زيادة على سخرية أحد الموجودين منها في المحطة حين قالت: "عندي وعدة لسيدي عبد الرحمن ... ورد بالك يا وليدي لا يغضب عليك ... بقي علينا الستر". وقد رد عليها هو قائلا لها: "ما تخوفنيش أنت درك بسيدي عبد الرحمان ... أنا ما سرقتلوش الشمع ولجاوي من عند راسو ... وزيد على هذا، سيدي عبد الرحمن ما رايحش يرحل من مقامو وين ما تروحي تلقايهيستنى فيك".

العجوز: آه يا خوتي، ما بقىلاحيا لا خوف من ربي ... شفاعتك يا سيدي عبد الرحمن"[39].

وإذا كانت هذه الظاهرة السلبية التي استند عليها الاستعمار من أجل تضليل الشعب الجزائري والإبقاء عليه في سبات عميق قد بدأت في الاندثار شيئا فشيئا، فإن هذا الانفتاح الحضاري قد حمل معه ظواهر سلبية تفشّت بسرعة البرق في المجتمع الجزائري، كان منها آفة السرقة التي هددت أمن المواطن بشكل مخيف، وهي الآفة التي قامت عليها المسرحية إذ لم يعد السارق ذلك المعوز الذي يرتدي ملابس رثة تثير الشفقة، إنما قد لا تدري بأنك واقف للحظة ما وسط مجموعة من اللصوص وأنت تخالهم مجرد مواطنين أمثالك ذاهبين إلى أشغالهم اليومية، وهذا ما حدث بالضبط في مسرحية "المحطة" إذ يقول واحد من هؤلاء السراق ويدعى راس بوزلوف موجها كلامه للفاهم: "راك غالط يا الفاهم إذا حسبت اللي كيفي قليل في البلاد بالعكس موجودين بلا حساب"[40]، وهو يسميها عملا ووظيفة كبقية الوظائف التي يقتات منها الإنسان في حياته.

في حقيقة الأمر، إن ظاهرة السرقة تواجدت منذ أقدم العصور حين كان الإنسان يسطو على ممتلكات غيره من الناس ويسلب منهم حتى قوت يومهم، حينها كان الناس يحيون في همجية لا يحكمهم وازع ديني سماوي متين ولا يردعهم العامل الإنساني الذي يربط بينهم وقد قضت الأديان على هذه الآفة التي كانت تنخر المجتمعات لتعود في عصر وصل الإنسان فيه إلى قمة الحضارة فحمل معه بوادر انحطاطه مجددا بفعل هذه العولمة وهذا الانفتاح على الشعوب الأخرى لتنتقل إلى الشعب الجزائري ليس أسباب الرقي العالمي وحدها وإنما عوامل انحطاطه وتدهوره إلى الدرك الأسفل، وتمنحه من خصائص شخصية لم تكن تمت إليه بصلة في يوم من الأيام، ذلك أن الجزائري سريع التأثر بما يأتي من الغرب على وجه الخصوص، فبوعلام رأس العصابة قد أخذ السرقة المنظمة وبأساليب معصرنة من إيطاليا وهو يقول لراس بوزلوف: "خدمتنا أنا وأنت كاينة في كل بلاد ... بصحّ ماهيش فوضى كيما عندنا... الأمور منظمة يا صاحبي".

بوزلوف: "كيفاش، اتحب اتقوللي، خدامين ومعاليم".

بوعلام: "وساندیکا ...

بوزلوف: وحتى الساندیكا؟

بوعلام: والملاضي، والكونجي .. وكل شيء ..

بوزلوف: "يعني كنت تخدم مع المافيا"[41]

لقد عرف الرومان منذ أقدم الحضارات باللصوصية، إذ كثيرا ما كانوا يسطون على أراضي الأقوام الأخرى ويسلبونها منهم، وشعارهم في ذلك "البقاء للأقوى"، وكانوا فعلا أقوياء بأسلحتهم وعتادهم الحربي وجرأتهم على غيرهم من السكان الأصليين من البلدان والمقاطعات التي كانوا يغزونها، وفي العصر الحديث، غدت هذه اللصوصية تنخر كيان المجتمع الإيطالي نفسه داخليا بفعل ما حمله من آفات اجتماعية أخرى كتعاطي المخدرات والخمر والتجارة بالأعراض ...إلخ مما دفع بالناس إلى البحث عن الكسب السريع فلم يكن أمامهم من سبيل سهل سوى طريق اللصوصية وحتى هذا الخير إن لم يكن منظما فلن يدر من الربح الكبير شيئا، لهذا لجأت جماعات كثيرة منهم إلى تنظيمه وتوسيعه ليشمل أحيانا دولا أخرى كما كان الشأن مع بوعلام الذي جلب اللصوصية المنظمة معه من بلاد الطليان إلى الجزائر في شكل عملات صعبة مزيفة تستبدل في البنك الجزائري بعملات سليمة، زيادة على صنع المقهى غير المصرّح به تباع فيه قهوة مغشوشة، وفي الواجهة الخلفية تقف فيه سيارات الكلوندستان واللصوص يذهبون ويجيئون في المحطة يدعون الطرقات ويستغلون الفرص السانحة للسطو على ممتلكات الركاب ورواد المقهى والمواطنين بصورة عامة.

2- **البعد الثقافي للشخصية الجزائرية:**

إن ثقافة شعب ماهي عنوان شخصيته لأنها تجسد على أرض الواقع من خلال سلوكات أفراده، وهذا يعني أن "الثقافة ظاهرة ملازمة للإنسان باعتباره يملك اللغة، واللغة وعاء الفكر والفكر ينتج عن تفاعل العمليات العقلية والنفسية التي يتمتع بها الإنسان دون غيره من الكائنات[42].

وعلى هذا الأساس، فإن انتقالنا إلى ثقافة الإنسان بصورة عامة والجزائري على وجه الخصوص يقودنا إلى ما يعرف بالأنثروبولوجيا الثقافية "Cultural Anthropology " التي تعرف بأنها "العلم الذي يدرس الإنسان من حيث هو عضو في مجتمع له ثقافة معينة... وتهدف إلى فهم الظاهرة الثقافية وتحديد عناصرها، كما تهدف إلى دراسة عمليات التغيير الثقافي والتمازج الثقافي، وتحديد الخصائص المتشابهة بين الثقافات، وتفسير بالتالي المراحل التطويرية لثقافة معينة في مجتمع معين"[43].

من هذا المنطق، تقدم لنا مسرحية "المحطة" مجموعة من العناصر الثقافية التي تتسم بها الشخصية الجزائرية، تبرز بالدرجة الأولى في مزج الكاتب في لغته بين العامية والفصحى بل وتغليب العامية في الخطاب المسرحي قاصدا بذلك تحقيق الواقعية بتصوير الشعب الجزائري كما هو، ولكن "لا ينبغي بحال من الأحوال أن نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحية، ونفاضل بين الفصحى والعامية تعللا بأن العامية قد تكون أقدر على تصوير بعض الحالات النفسية، أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية، أو ما يسمونه: واقعية الأداء"[44]، لأن ذلك يعتبر خلطا بين نوعين من الأدب متباينين من حيث الجوهر والجمهور هما الأدب الفصيح والأدب الشعبي[45]، لكننا إذا نظرنا إلى المسألة من زاوية أخرى ألفينا أن اللغة العامية قد أماطت اللثام عن جزء من الشخصية الجزائرية المتذبذبة فلا هي عربية فصيحة تمت بصلتها إلى العرب الأقحاح الذين يتغلب عليهم التعبير اللغوي العربي السليم، ولا هي من الأقوام الجاهلين تمام لهذه اللغة إنما قاموسها عربي مع استخدام جزائري خاص فلنلاحظ إذا بعضا مما جاء في مسرحية المحطة من ألفاظ وتعبيرات قبل أن نحكم عليه: دبّرتها، الغاشي، بزاف، ماعندهمش الدراهم، هاو عندك اسم على الكيف أنت طوّلتها علينا، وعلاش، ... إلخ

وإذا كانت هذه عربية بسياق جزائري محض، فإن هناك كلمات أخرى مفرنسة أو مباشرة مكتوبة باللغة الفرنسية تشير إلى الرافد الثقافي الثاني الذي غزا نفسية الجزائري لقرون طويلة وترك بصماته عليها كان منها: الفيستا، جاكيت، جينز، أنتيك، ماطش، السيرفو، بلاست العود، رفاي، الأوتيل، سانديكا، الملاضي، الكونجي، ...إلخ"[47]

أما تلك المكتوبة بالفرنسية فكان منها: certificat médical، les intellectuels، Beau-gosse، complexe touristique، l'Autoroute، fini، touriste ...إلخ"[48]

إن هذه اللغات المتباينة التي تصدر عن الجزائري في معاملاته اليومية إنّما هي ناجمة عن موروثات حضارية شتى تابعة لشعوب مرّت بها الجزائر إبّان مسيرتها التاريخية الطويلة منها العربية ومنها الإسلامية ومنها الاستعمار الفرنسي الذي دام طويلا وترك بصماته عليها لم تمحها سنوات الاستقلال، بل ازدادت عمقا مع الانفتاح الحضاري وتحول العالم إلى وطن واحد، إذ تتبادل مع

أخيك الإنسان الحديث والصور والأخبار ...إلخ وأنت قابع مكانك في بيتك أو في معملك أو في أي مكان آخر بعيدا عنه بآلاف الكيلومترات.

وعلى هذا الأساس، لم يعد المزيج اللغوي، وحده هو المميز للشخصية الجزائرية بل تعد ذلك إلى اللباس والهيئة التي تغيرت هي الأخرى عبر الأزمنة، فمن سروال اللوبية والجبة العربية ...إلى السروال والقميص ...الذي ينم عن الحضارة الغربية والموضة بالدرجة الأولى، يقول أحمد منور مقدما لنا شخصية بوعلام وقد عاد من إيطاليا "يظهر الشخص القادم، وهو شاب طويل، أنيق يلبس بدلة بيضاء وقميص أسود، وربطة عنق مناسبة، ويحط في جيب الفيستا الأعلى منديل، ويحمل في يده جريدة"[49].

زيادة على هذا، فإن للتلفزيون أيضا دوره في الاحتكاك الحضاري ونقل ثقافات شعوب إلى شعوب أخرى سواء أكانت هذه الثقافات تتماشى والمكونات الشخصية والنفسية لتلك الشعوب أم تتنافى معها، وذلك لما له من "الإمكانيات التي تجعله يلبي رسالته على وجه أكمل، وذلك بتشجيع ودعم مشاركة الجمهور في رسم معالم القضايا الحساسة..."[50]، هذا فيما يتعلق بالبرامج الإعلامية، غير أن البرامج الفنية تخضع لذوق سليم ولثقافة عالية حتى يتم اختيار الصالح منها وركن الطالح جانبا، وهو الأمر الذي تفتقر إليه التلفزة الجزائرية إذ تعرض على المشاهد جميع ما يمت بصلة إلى الثقافات العالمية دون تمييز الحسن من السيء منها، ودون مراعاة ما يؤثر منها على نفسية الإنسان الجزائري إيجابا أو سلبا، ويبدو أثر التلفزيون واضحا في سلوكات أبطال مسرحية "المحطة" في الحوار الدائر بين بوعلام وراس بوزلوف.

"بوزلوف: آه ياخويا بوعلام، لوكان عندي كبوسة واحدة.

بوعلام: واش رايح تدير بها؟ تقتل كاش حد وتباسي؟

بوزلوف: لا، نزدم على بانكا مرة وحدة ونزيّح روحي

بوعلام: يظهر فيك راك تتفرّج بزاف Les films gangsters

بوزلوف: مانتفرج إلا عليهم

بوعلام: أمالا انساهم ...هكذا كنت أنا قبل ما نروح لبلاد الطليان، انعيش بزاف في الأحلام والخيالات، وأفلام الهنودا"[51].

وإذا كان بوزلوف لم يقتن سلاحا ولم يسرق أموالا من بنك، فالكثير من الذين تتوافر لهم هذه الإمكانيات يدخلون حيز التطبيق مقلدين أساليب الشر التي تعرض عليهم في شاشات التلفزيون، فأفلام الهند الرومانسية خلقت من الإنسان الجزائري شخصية سلبية حالمة راكنة إلى الكسل والخمول، تنتظر معجزات خيالية تخرجها من وضعتها المزرية، وأفلام الشر Les films gangsters خلقت منه شخصا يسعى إلى تحقيق طموحاته بوسائل وتقنيات إجرامية عالية ومقننة عرفتها الدول الغربية، لذلك ينبغي على أولي الأمر ألاّ يستهينوا بهذه الوسائل الإعلامية والتثقيفية وأن يحسنوا اختيار كل ما يقدم للجزائري حتى يتمكنوا أن يجعلوا منه شخصية سوية، مندفعة إلى الأمام بطرق سليمة ومشروعة لتكون في مصاف الدول المتقدمة، ذلك أن "التلفزيون هو الإسمنت الاجتماعي، الذي نراهن عليه في هذه المسألة لشد الرباط بين الأطياف الاجتماعية من مختلف مللها..."[52].

3- البعد التاريخي للشخصية الجزائرية:

هناك علاقة وطيدة بين البعدين الاجتماعي والثقافي من جهة، والبعد التاريخي من جهة ثانية. ذلك أن "نشأة الحضارة الإنسانية كلها ترجع إلى مصدر (مجتمع) واحد، ومنه انتشرت إلى أماكن أخرى في العالم"[53]، وهذا حسب وجهه الاتجاه التاريخي التجزيئيأو الانتشاري، وتقوم علاقته بالأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية في أن "تطبيق الاتجاه الانتشاري في مجال الأنثروبولوجيا الثقافية يتعلق بجمع العناصر الثقافية، بما في ذلك العناصر التكنولوجية والفكرية بينما تقتصر في مجال الأنثروبولوجيا الاجتماعية على العلاقات والنظم الاجتماعية السائدة في المجتمع، والتي تشمل بعض العناصر الثقافية ولا تشملها كلها"[54].

زيادة على ذلك، فقد دخل الاتجاه التاريخي النفسي إلى الأنثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وذلك حتى "رأت روث بيندكيت ورفاقها أن دراسة التاريخ بوقائعه وأحداثه لا تكفي لتفسير الظواهر الاجتماعية والثقافية"[55]، وذلك لأن هذه الظواهر الأخيرة معقدة تتعلق بسيكولوجية الأفراد إزاء واقعهم المعيش وإزاء الظواهر الثقافية القادمة إليهم من مختلف بيئات العالم الأخرى.

على هذا الأساس، تقدم لنا مسرحية "المحطة" لأحمد منور بعضا من الإشارات التاريخية التي نستشف منها خلفيات بعض أنماط السلوك المتعلق بالإنسان الجزائري كتلك الخاصة بتواجد الأتراك في حقب معينة من التاريخ قبل دخول الفرنسيين إلى الجزائر ويبدو هذا في الحوار الدائر بين الفاهم وبائع السجائر:

الفاهم: "راك فاهمني، ماتعملش روحك بوهالي عليّ، أشكون سمح لك باش تبيع الدخان أهنا؟"

بائع السجائر: "أعلاش؟ ممنوع؟".

الفاهم: "مهلوم ممنوع، إلا إذا سمح لك الرايس؟"

بائع السجار: "اشكون؟ رايس البلدية؟"

الفاهم: "...أمليحة هذي ..رايس البلدية.. لالا، رايس حميدو ..."[56].

إذا كان الرايس حميدو بحارا تركيا يحارب القراصنة في البحر الأبيض المتوسط إبان الوصاية العثمانية على الجزائر، فإن بوزلوف والفاهم وبوعلام كانوا يحاربون غيرهم ممن يزاحمونهم على اكتساب قوتهم بطرق غير مشروعة في محطة الحافلة، فيظهر بوزلوف سلوكا عدائيا حيال كل من يجرب حظه في العمل هناك، بل ويظهر نفسه على أنه المسؤول الأول هناك قائلا: "معايا أنا ماكاشخدمة ...وزيد على هذا، الحومة هذي ماهيش محتاجة خدامين.. والمعلم اهنا هو أنا"[57].

إن هذه الغلظة وهذه السيطرة التي يتسم بها الإنسان الجزائري هي نمط سلوكي قد يكون مكتسبا من الأتراك الذين ساسوا الجزائر بالشكل نفسه في حقب تاريخية ماضية ومن غيرهم من الأمم ممن حطوا رحالهم بالجزائر في يوم ما، مثل الفرنسيين الذين ورد ذكرهم عن طريق الريفي الذي سأل الفاهم عن مكان الحصان أو "بلاست العود"، ليتبين بعد ذلك أن المكان أصبح يدعى ساحة الشهداء وأن الفارس الراكب الحصان فيها ويحمل سكينا ما هو إلا الماريشالالفرنسي الذي دخل الجزائر سنة 1830، كما تبين أن الريفي كان قد سمع بأن البعض يعتقد بأنه السيد علي، وقد سخر منه الفاهم قائلا له: "وصدقها عقلك؟ كيفاش السيد علي بالبرنيطة؟ وواش جاب السيد علي لتزائر؟".

الريفي: "يظهر عندك الحق"[58].

يشير هذا الحوار المسرحي إلى احتكاك الجزائريين بالأقوام الأخرى من عرب وفرنسيين وغيرهم حتى أصبح من الصعب على العامة منهم التمييز بين ما هو عربي وما هو غربي حتى فيما يتعلق بالشخصيات التاريخية المعروفة كالسيد علي كرم الله وجهه والماريشال الفرنسي ديبورمون الداخل إلى الجزائر سنة 1830، ومع ذلك تتغير الأماكن بتغير أحداثها فبلاست العود أضحت تدعى ساحة الشهداء، لكنها لا تتغير في أذهان الكثير من العوام مع أخذهم من هذه الشخصيات العبرة في الخشونة والبطش وحمل السكين وتهديد الناس به في جميع المواقف التي تثيرهم[59]، كما تشير المسرحية إلى اقتداء الإنسان الجزائري بالسلاطين من مختلف بيئات العالم، والذين يحبون النعيم دون العمل، لذا ترى الشباب الجزائري يستغل وقته بالبحث عن ميادين الترفيه عن النفس والعيش في بحبوحة دون تحريك ساكن في العمل والكد والجهد بطرق مشروعة. يقول الفاهم لبوزلزف وقد ظن أنه في الحافلة قابض نقود: "برتها، كاش

كيفك، قاعد في هذاك القفص انتاع الزجاج كي السلطان، حد ما يقرب ليك، الغاشي بزاف واللا قليل، مايهمكش"[60].

إن هذا الحوار يشير إلى المعنى الذي تتداوله نفسية الجزائري والذي يتعلق بالسلطنة وهو مستمد من الواقع العربي المعيش قديما ويتمثل في أن السلطان يستمتع بما يحلو له وكما يحلو له، بينما العامة من الناس يتعذبون من دون أن يولى لهم أدنى اهتمام.

إن التاريخ يضم الماضي والحاضر معا، فاللحظة الراهنة أيضا بعد دقائق تصبح تاريخا ماضيا والساحة الحياتية الجزائرية تحمل في كل يوم جديد، وهذا الجديد يؤثر سلبا أو إيجابا في عقليات الناس ونفوسهم، فيسلكون أنماطا معينة من السلوك الإنساني قد يتماشى أو يتنافى والأخلاقيات الإنسانية، وتدعى الأخبار المتداولة يوميا بين الناس "براديو طروطوار" الذي يقول عنه الفاهم: "هذا البوسط يجيب لك لخبار، ويزيدلك فوقها راس الحانوت وشوية كمون وحبة حلاوة"[61].

ومعنى هذا أن الذاكرة الشعبية أصبحت تعمل عملها سريعا في تحريف الوقائع والنحو بها نحو ما يتماشى ومصالحها الخاصة أو ما تراه ضروريا لها في الآن الراهن، ويشير هذا إلى تغير معطيات الحضارة الإنسانية بصورة عامة وهي التي تعمل معولها في شعوب العالم من خلال العصرنة الناجمة عن العولمة، فهذا الإنسان الجزائري عصبيا، لا يدري أيتمسك بقيم آبائه وأجداده من العرب والمسلمين أم يساير هذا الركب الحضاري الذي يسير بخطوات مهولة مذهلة نحو الخراب العالمي وانقلاب الموازين وزحف الإنسان بصورة عملاقة نحو الهمجية مجددا لأن: "الكائنات المعقدة التركيب تبدو موجهة أكثر فأكثر "بالوعي" الذي يحكم علاقاتها بوسطها الطبيعي، حيث تتحول الحساسية الحيوية كلما صعدنا في سلم الارتقاء إلى شعور واع موجه للسلوك الفردي وللسلوك الجمعي للأنواع الحية"[(62)]، غير أن الإنسان المعاصر غدا يسير وفق حساسيته الحيوية المفرطة التي تتعلق بالكائن البسيط التركيب، وهذا يقربه أكثر إلى الحيوانية ويخرجه عن النمط الإنساني الاجتماعي المنظم.

فالإنسان الجزائري هو جزء من المنظومة الإنسانية العالمية، وهذه الخيرة هي في زحفها المستمر نحو النهاية الحتمية والدمار الشامل للعودة مجددا إلى الهمجية التي ترجع إلى العصور الأولى للحضارة الإنسانية البدائية لولا تواجد الفئة القليلة التي مازالت مصرّة على حفظ النظام والأمن والسلام على وجه الأرض، وهذا ما أثارت بعض جوانبه مسرحية "المحطة" لكاتبها الجزائري أحمد منور.

الهـــوامـــش:

1- د/عيسى الشماسي، "مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004م، ص 9، أو:
Nicholson « Anthropology and Education », Columbus Ohio (1968), p.1.

2- المرجع نفسه، ص 9 أو:أو هلال أحمد، "مقدمة في الأنثروبولوجيا التربوية"، المطابع التعاونية، عمان 1974م، ص 9.

3- انظر المرجع نفسه، ص 10.

4- د/ محمد زكي العشماوي، "دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1983، ص 35.

5- مسرحية "المحطة"، هي للدكتور أحمد منور أستاذ التعليم العالي بجامعة الجزائر متقاعد عن العمل في الوقت الحالي وقد طبعت بدار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2006.

6- د/عيسى الشماسي، "مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)"، ص 109 أو: بريتشارد إدوارد، "الأنثروبولوجيا الاجتماعية"، تر: أحمد أبوزيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط5، 1975، ص 13.

7- انظر: أحمد منور، "المحطة"، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر 2006، ص 51، 52.

8- فراس السواح، " الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)"، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط2، 2001، ص 19.

9- أحمد منور، " المحطة "، ص 24.

10- المصدر نفسه، ص 26.

11- المصدر نفسه، ص 65.

12- المصدر نفسه، ص 64.

13- المصدر نفسه، ص 63.

14- لمزيد من التفاصيل انظر أحمد منور مسرحية " المحطة "، ص 48.

15- انظر المصدر نفسه، ص 16، 17.

16- محمد زكي العشماوي، " دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن "، ص 37.

17- أحمد منور، مسرحية " المحطة "، ص 13.

18- المصدر نفسه، ص 16.

19- المصدر نفسه، ص 30.

20- المصدر نفسه، ص 33.

21- فراس السواح، "الأسطورة والمعنى، (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)"، ص24.

22- أحمد منو، "المحطة"، ص 05.

23- فراس السواح، "الأسطورة والمعنى، (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)"، ص24.

24- لمزيد من التفاصيل انظر: أحمد كمال زكي "الأساطير" (دراسة حضارية مقارنة)، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص 45.

25- انظر ك.كراتقين، "الأسطورة"، ترجمة جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت/باريس، ط1، 1981، ص 37، 38.

26- أحمد منور، "المحطة"، ص 36.

27- سميرة شمعاوي، "العين الشريرة في الثقافة العربية الإسلامية" (مقاربة إثنو- تحليل نفسية)، مطبعة الرباط نات، المغرب 2011، ص 7، 8.

28- أحمد منور، "المحطة"، ص 15.

29- سميرة شمعاوي، "العين الشريرة في الثقافة العربية الإسلامية" (مقاربة إثنو- تحليل نفسية)، مطبعة الرباط نات، المغرب 2011، ص 66، 67.

30- المرجع نفسه، ص 69.

31- MelanieKhein, « la psychanalyse des enfants », P.U.F 1982, p.157.

32- سميرة شمعاوي، "العين الشريرة في الثقافة العربية الإسلامية" (مقاربة إثنو-تحليل نفسية)، ص79، 80.

33- انظر الحافظ زكي الدين عبد العظيم المنذري، "مختصر صحيح مسلم"، تخريج أحمد إبراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت 2006، ص 316- 319.

34- أحمد منور، "المحطة"، ص 30.

35- انظر المصدر نفسه، ص 30- 32.

36- انظر محمد زوريو، "ظاهرة تقديس الأولياء وأثرها على الحياة الاجتماعية (تهوان نموذجا)"، مطبعة أنفو، فاس 2013، ص 285.

37- النظرية اليوهيميرية تعود إلى يوهيميروس الذي عاش في القرن الرابع قبل الميلاد، وقد كتب كتبا عنونه: "التاريخ المقدس"، وقد ضاع هذا الكتاب وما وصل إلينا هو ما كتبه يوسيبوس عن داسودوروس عن يوهيميروس.

38- انظر: ك.كراتقين، "الأسطورة"، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ص 14.

39- أحمد منور، "المحطة"، ص31.

40- المصدر نفسه، ص 14.

41- المصدر نفسه، ص 22.

42- علي الشماس، "مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجيا)"، ص 71.

43- المرجع نفسه، ص 91.

44- محمد غنيمي هلال، "في النقد المسرحي"، دار العودة، بيروت 1975، ص 78.

45- انظر المرجع نفسه، ص 78.

46- انظر: أحمد منور، "المحطة"، (المسرحية بكاملها تعج بهذه الكلمات).

47- انظر المصدر نفسه، (المسرحية بكاملها).

48- انظر المصدر نفسه، (المسرحية بكاملها).

49- أحمد منور، "المحطة"، ص 5.

50- بومحراث بلخير، "التلفزيون وصناعة الرأي العام (الجزائر أنموذجا)"، مجلة " آفاق علمية"، صادرة عن المركز الجامعي الحاج أق أخموك، تمنراست – الجزائر ع5، جانفي 2011، ص 163.

51- أحمد منور، "المحطة"، ص 21.

52- بومحراث بلخير، "التلفزيون وصناعة الرأي العام (الجزائر أنموذجا)"، مجلة " آفاق علمية"، ص 162.

53- علي الشماس، "مدخل إلى علم الإنسان (الأنثروبولوجا)" ص 45.

54- المرجع نفسه، ص 46.

55- المرجع نفسه، ص 53، أو أبوزيد أحمد، "البناء الاجتماعي مدخل لدراسة المجتمع"، (ج1 – المفهومات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1980، ص 227.

56- أحمد منور، "المحطة"، ص 35.

57- المصدر نفسه، ص 26.

58- المصدر نفسه، ص 11.

59- انظر المصدر نفسه، ص 24.

60- المصدر نفسه، ص 13.

61- المصدر نفسه، ص 45.

62- فراس السواح، "الأسطورة والمعنى، (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)"، ص19.

المونولوغ وقيمته الحجاجية –دراسة تداولية–

زهرة بوخاتمي
كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة الجيلالي اليابس،سيدي بلعباس.

الملخص:

يعد المونولوغ أحد الفنون الراقية التي تتطلب حذقا ووعيا وخفة من قبل ممتهنها،مما يؤزه لا مناص إلى ضرورة استعمال أسلبة وحركات مقنعة ما ييسر وصول الرسالة اللغوية ويشد انتباه المتلقي،بل ويجعله متأثرا بما قدم من خلل هذه التمثيلية الأحادية الأبطال الممثلة والمتعددة الشخصيات المسرحية.

إن المونولوغ قبل أن يلج عالم المسرح هو بالفعل أحد مظاهر الحياة،كونه يتماثل إلى الوجود عند كل شخص منا،كوننا نجري أحاديث داخلية في أنفسنا بين شخصيات متعددة ،تتعلق فيما تتعلق بجملة من الأفكار،هذه الأخيرة نتقفها في النصوص الأدبية تعالج أفكار معينة بأسلبة ساخرة عن طريق أسلوب الحوار يمكن وسمه بالمونولوغ.

المونولوغ أحد الأساليب المتبعة في السرد وينقسم إلى نوعين:

- المونولوغ الباطني.
- المونولوغ المسرحي.

نسعى من خلال هذه المداخلة إلى كشف الستار عن البنية الحجاجية للخطاب المسرحي ضمن فرع المونولوغ ضمن المحور الثالث الخاص بالمقاربات في إطار المقاربة التداولية،إذ لا بد أن يكون الحجاج مقترنا بالخطاب المونولوغي سعيا وراء التأثير في المتلقي وتعديل سلوكه ،إذ يتم الكشف عن كيفية اعتماد مبدأ الحجاج في الخطاب المونولوغي وكذا كيفية ترتيب تلك الحجاج لتركيب خطاب مسرحي منسجم البنية.

إن لغة الخطاب المونولوغي تختلف عن أي لغة ،إذ ينبغي أن تكون ذات نبرات وإيقاعات متعددة تختلف وشخصيات الخطاب المتناول ،وهي في ذاتها –أي اللغة – يجب أن تحمل في مدلولاتها معاني عديدة بل معاني يصعب التصريح بها إلا إذا استعملت في فلك مسرحي مونولوغي ينتهج السخرية أسلوبا والقصد ستارا.

هذا ما قد اكتشفناه عند العديد من الشباب الجزائري في الحصة الموسومة بـ"قهوة القوسطو" حيث كانت الخشبة مرتعا لتنامي مشاعر النقد الذاتي بل والجماعي لحيثيات المجتمع الذي نعيشه إن على المستوى السياسي أو الإجتماعي .....

والذي نسعى إليه هو الجوس في مسارب إشكاليات عديدة ذات صلة بالممثل المسرحة ولغته وحركاته .فالممثل عند دخوله إلى خشبة المسرح لا يعمل فقط على إبلاغ المتلقي الأشياء التي يعمل على تقديها إنما يحاول التأثير عليه واكتساب ثقته والوصول به تصور ما تصوره سالفا ،يسعى إلى إقناعه ....هذه العملية تدخل ضمن ما نسمه بالحجاج l'argumentation .

الكلمات المفتاحية:

الخشبة،النص،الممثل،الإخراج،الأزياء،الديكور ،الموسيقا،الصوت،المتلقي،المونولوغ،المسرح، المسرحية ،المشاهد،الحوار، .....

المداخلة:

لقد شهد المسرح العربي تطورا ملحوظا منذ ستينات وسبعينات القرن العشرين ،ما لبث أن شهد تراجعا وانكسارا مع تغير الوضع الدولي في المجالين السياسيين من عنف وإرهاب ،ضف إلى ذلك الإنفجار المعلوماتي وثورة الإتصالات مما ضيق على الثقافة الرفيعة الأصيلة التي آلت في ظل الوضع الراهن إلى مكانة أدنى من الإعلام وقنواته المتعددة والمتنامية .

إن المسرحية فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تنفتح على مجالات أبعد من حدود السرد،كما تعمل على نقل النص المسرحي من النص المكتوب إلى العرض (أي من النص الموجود بالقوة إلى النص الموجود بالفعل)، إن

المسرحية فترة مقتبسة من الحياة الإجتماعية،أي يجب على الممثل المسرحي أن يجسد الواقع على شبكة المسرح ،فيما يرى ألارديس نيكول عكس ذلك في قوله" لا يمكن أن تشتهر مسرحية من المسرحيات كونها تصور مشهدا أو وضعا طبيعيا أو اجتماعيا مطابقا للواقع،لأن المقصود من المسرحية هو التأثير في المشاهد"[1].

أما المسرح فهو عبارة عن :"النص المسرحي ممثلا على الخشبة ومعروضا على جمهور بتقانة المسرح وشروطه "[2] ،أي إخضاع النص المسرحي المكتوب إلى التجسيد بفعل التمثيل .

إن المونولوغ أحد فنون المسرح ،لكونه يخضع لشروط إنجاز المسرحية من نص مسرحي،خشبة ،جمهور ،حوار،......والسؤال القابل للطرح :ما هو المونولوغ ؟

1-مفهوم المصطلح:

كلمة المونولوغ من أصل يوناني مونو (mono)ومعناها فرد ولوغوس (logOS)ومعناها خطاب وبالتالي المونولوغ يني الأداء الفردي[3].

أما اصطلاحا فهو عبارة عن نوع من أنواع الفن الرفيع بل هو أرقى أنواع التعبير بما تجيش به عواطف وإحساس مؤلفه ،مما يجزينا بالضرورة إلى أن نقول أنه فن تراثي وإرشادي ونقد للأفعال الخاطئة في حياتنا.

من خلال هذا الفن الساخر والفكاهي حسب مفهومه العام يقوم الشخص بالتكلم بلسان مجموعة من الأشخاص ساعيا إلى تحقيق التكامل على مستوى النقاش بمجهود فردي .

إن المونولوغ مسرحية قصيرة ساخرة يقدم بطريقة مضحكة،والامر الطريف فيه أن جل المونولوغيين يدخلون إلى خشبة المسرح بفكرة فقط دون سيناريو أو حوار، فهم يعتمدون الإرتجال فحسب ،وتأتي أفكارهم عفوية متسلسلة.تتداخل في المونولوغ مجموعة من المؤثرات الخارجية والنفسيــة :العقل ،العواطف،الميول،الدوافع،العقائد والأفكار،الأحاسيس والمشاعر.

2-المداخل المنهجية لتحليل الخطاب المسرحي:

يشير مصطلح الخطاب في معناه الأساسي "إلى كل كلام يتجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوبا أو ملفوظا"[4] ،إن الخطاب من المصطلحات اللسانية الحديثة التي استعملت في حقل الدراسات اللغوية ،مستحوذا على مفهوم وحدة جملة كبرى قابلة للوصف اللساني ينتجها مخاطب واحد أو عدة مخاطبين قصد التواصل.

أما إذا تحدثنا عن الخطاب المسرحي فنحن نتحدث عن التلفظ ،هذا الأخير الذي يعد بحق الفعل الحيوي في إنتاج اللغة،بينما الملفوظ هو كل مكتوب للتلفظ الذي يعني النطق ،يعادل الخطاب التلفظ متعلقا بالجانب الشفوي ،والملفوظ هو النص المسرحي ،النص الذي يعفه ابن جني على انه:"هو ما نقرأ فيه الكتابة ونكتب فيه القراءة"[5].فكل نص مسرحي خضع لفعل المسرحة أمسى خطابا مسرحيا.

تتعدد المداخل المنهجية لتحليل الخطاب المسرحي من مدخل لساني،مدخل نفسي،مدخل اجتماعي نفسي ومدخل تداولي .سيكون المدخل الأخير مدار اهتمامنا لأن اللسانيات التداولية أكثر المداخل المنهجية لدراسة النصوص والخطابات صلاحية بالنسبة للخطاب المسرحي.

اللسانيات التداولية:

تعرف التداولية على أنها :"علاقة العلامات بالناطقين بها وبالمتلقي وبالظواهر النفسية والحياتية والإجتماعية المرافقة لاستعمال العلامات وتوظيفها وذلك هو البعد التداولي اهتمام التداولية"[6] ،أي أنها تقوم على دراسة استعمال اللغة.

تهتم اللسانيات التداولية بالبعد الإنجازي للكلام آخذة بعين الإعتبار السياق والكلام "وقد عمد الباحثون إلى المنهج التداولي ليمدهم برؤى متعددة نتيجة لقصور الدراسات الشكلية وإهمالها لمقاربة اللغة في تجليها الحقيقي "[7] أي في الإستعمال التواصلي بين الناس.

كان المنهج التداولي بمثابة رد فعل على معالجات تشومسكي للغة بوصفها آداة تجريدية أو قدرة ذهنية قابلة للإنفصال عن استعمالها ومستعمليها ،ومن أسباب ظهور المنهج التداولي "القناعة التي مفادها أن المعرفة المقدمة بالنحو والصوت الدلالة لم تستطع

التعامل مع ظواهر معينة ذات أهمية بالغة ويمكن اعتبار الإدراك المتزايد بوجود فجوة بين النظريات اللسانية من جهة ودراسة الإتصال اللغوي من جهة أخرى سببا آخر للاهتمام بالتداولية"[8].

تداولية المسرح:

تتعدد الإشكاليات التي تتلقاها تداولية المسرح من إشكال ابستيمولوجي،إشكال نظري،إشكال إجرائي.

أ/الإشكال الإبستيمولوجي:

ما طبيعة العلاقة بين التداولية المسرح؟يقول دومينيك مانغونو أنه تم استعمال التداولية من أجل تحليل التلفظ المسرحي ،فتبين من خلال ذلك أنها تفكر في اللغة عبر نموذج هذا التلفظ المسرحي نفسه.

ب/الإشكال النظري:

أي شكل من أشكال التداولية يمكن توظيفه في إطار نظرية المسرح نظرا لتعدد مفاهيم التداولية.

ج/الإشكال الإجرائي:

استطاعت التداولية في مقارباتها المتعددة توظيف النص الأدبي المسرحي دون أن تخترق دائرة العرض،فالاستعمال المحسوس للتلفظ المشهدي هو العنصر الذي يحدد المعنى التداولي للنص المعروض.

البعد التداولي للنص المسرحي من خلال أفعال الكلام:.

إن نظرية الأفعال الكلامية كانت المنطلق الذي نشأت منه التداولية بل أهم مراجعها، إذ ارتبطت اللغة بإنجازها الفعلي في الواقع ،إذ رأى أوستين أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات والتعبير عن الأفكار إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية.

كما قسم أوتين الأفعال الكلامية إلى خمسة أقسام هي:

- الأفعال الحكمية (الإقرارية):حكم،وعد،وصف.
- الأفعال التمرسية :إصدار قرار صالح أو ضد..طلب أمر...
- أفعال التكليف (الوعدية): تلزم المتكلم أقسم،التزم،وعد...
- الفعال العرضية (التعبيرية) :عرض المفاهيم منفصلة،اكد ،أنكر،أجاب..
- أفعال السلوكات(الإخباريات) :ردود أفعال ،تعبيرات اتجاه السلوك ،رحب،هنأ ،اعتذر...

الحوار المونولوغي

يتجسد الخطاب المونولوغي في الحوار الذي يوظف فيه الممثل كل طاقاته الفكرية والجسدية،وتتجلى الأفعال الكلامية في الخطاب المونولوغي في خصوصية التلفظ المسرحي والتي تتجسد في وضعيتين هما :وضعية التلفظ التخييلي ووضعية التلفظ المشهدي ،إذ يقوم الممثل بتوظيف الخطاب العادي اليومي بغية إظهار الحركية الخاصة للعلاقات الإنسانية بالطريقة التي تتجسد فيها استراتيجية أفعال الكلام.بينما نجد البعض يقرون أن أفعال الكلام في المسرح هي مجرد تمثيلات لفعل الكلام في الواقع ،يمكننا تفنيد ذلك من وجهة نظر الفعل التلفظي،أيما شخص قد تلفظ بشيء يكون قد أنجز فعلا.

الحجاج:

لغة:

يعود الأصل اللغوي للجذر(ح ج ج) في تضاعيف المعاجم اللغوية على معانٍ أربعة، ورد ذكرها مفصلة في مقاييس اللغة، وهي:

القصد: وكلّ قصد حج، ثمّ اختصّ بهذا الاسم القصد إلى البيت الحرام للنسك.

ومن الباب: المحجّةُ، وهي جادّة الطريق، وممكن أن تكون الحجّة مشتقة من هذا، لأنّها تُقصد، أو بها الحقّ المطلوب، يقال حاججتُ فلانا فحججته أي غلبته بالحجّة، وذلك الظّفر يكون عند الخصومة، والجمع حُججٌ، والمصدر الحِجاج.

الحِجّةُ: وهي السّنة.

الحَجاج: وهو العظم المستدير حول العين.

الحجْحجة:النكوص يقال:حملوا علينا ثمّ حجحجوا[9]

جاء في لسان العرب لابن منظور": يقال حاججته أحاجّة حجاجًا حتّى حججته أي غلبته بالحجج التي أدليت بها والحجّة البرهان وقيل: الحجّة ما دافع به الخصم[10].

ويترتّب على السالف ذكره استناج أنّ لفظ (حجج) يدور حول أربعة معان:

أوّلها: القصد وهي أصل المعنى.

وثانيها: المخاصمة والمغالبة قصد الظّفر.

وثالثها: الإحاطة والصلابة.

ورابعها: النكوص والكفّ والتوقف والارتداع.

ويقابل هذه اللفظة في الفرنسية كلمة (Argumentation) التي تدل على معاني متقاربة أبرزها[11]:

- القيام باستعمال الحجج.

- مجموعة من الحجج التي تستهدف تحقيق نتيجة واحدة.

وتتطلب عملية الحجاج ثلاثة أركان أساسية، هي:

المُحاج: وهو صاحب الغلبة في الحجاج.

المحجوج: وهو المغلوب.

الحجج: التي تدور على ألسنة كلّ المتناظرين.

يمثل تلك الخطوات التي يحاول بها الشخص أو الجماعة أن تقود المستمع إلى تبنّي موقف معيّن، وذلك بالاعتماد على تمثيلات ذهنيّة مجرّدة أو حسيّة ملموسة، أو على قضايا جازمة تهدف في الأساس إلى البرهنة على صلاحيّة رأي أو مشروعيته[12]، وبالتالي يمارسها مع الآخرين دفاعا عن أفكاره ومعتقداته، عارضا أو مفنّدا، محاورا أو مقنعا[13] والحجاج بوصفه نمطا من أنماط الخطاب، يمكن تسميته بالخطاب الإقناعي الذي يعرفه بوتون فيليب بأنّه" نشاط إنساني، يتخذ أوضاعاً تواصليةً متعددةً، ووسائل متنوعة، ويهدف إلى إقناع شخص، أو مستمع أو جمهور ما، بتبنّي موقف ما، أو مشاركة في رأي ما"[14]

أنواعــــــــــــــــــه:

يمكن حصر الخطاب الحجاجي في ثلاثة أنواع هي: الحجاج البلاغي، الحجاج المنطقي، والحجاج التداولي، وتختلف هذه الخطابات باختلاف أصولها وامتداداتها المعرفية والمنهجيّة، لكن ذلك لا يمنع من تداخلها:

1- الحجاج البلاغي: تعدّ البلاغة آلية من آليات الحجاج، وذلك لاعتمادها الاستمالة والتأثير عن طريق الحجاج بالصور البيانية والأساليب الجمالية؛ أي إقناع المتلقي عن طريق إشباع فكره ومشاعره معــاً حتّى يتقبــلّ القضيــّة أو الفعل موضوع الخطاب، ويتميز الحجاج عند بيرلمان (Perleman) بخمسة ملامح رئيسية، هي:

1- أن يتوجه إلى مستمع.

2- أن يعبّر عنه بلغة طبيعيّة.

3- مسلماته لا تعدو أن تكون احتمالية.

4- لا يفتقر تقدمه إلى ضرورة منطقية بمعنى الكلمة.

5- ليست نتائجه ملزمة[15]

وبالتّالي فالحجاج عبارة عن تصوّر معيّن لقراءة الواقع اعتمادا على بعض المعطيات الخاصّة بكلّ من المحاجج والمقام الذي يتولد فيه هذا الخطاب، وهذه الخصائص والصّور البلاغية المحورية التي تبنّاها الخطاب الحجاجي ولا سيما الأدبي منه، لأنها تنشط الخطاب، بهدف تحقيق وظيفة إقناعية.

2-الحجاج المنطقي: إذ الحجاج له بُعدٌ جوهريّ في الفلسفة، وهو آلية وإجرائية من إجرائياتها، وتقاس صلاحية الحجاج الفلسفي بمعايير خارجية، منها: القوة والضعف، الكفاءة وعدمها، النجاح أو الفشل في الإقناع، وغايته: التأثير والتقبّل.

3- الحجاج التداولي: ويبعث لفظ التداولية على استحضار " نظرية أفعال الكلام" كون الأفعال الكلامية غرضا رئيسا للتداولية [16] ورصدها بتنوّعها وعلى اختلاف الأبعاد التداولية المتعدّدة المستويات التي يتيح تحققها إمكانية معرفة توجّه الخطاب الحجاجي التّداوليّ، والإجابة عن الإشكاليات الجوهرية والأسئلة المهمّة التي تحيط بعملية التّخاطب (الشفهي أو الكتابي).

كما تعدّ الحوارية من أهم مستويات تجلّي البُعد التداوليّ للخطاب الحجاجيّ، وهي العلاقة التخاطبيّة بين المُخَاطِب والمُخاطَب، والتي تتغيّر وتتنوّع فيها الأداءات في ظاهرتي:

أ- التشخيص: ويتجسد في خاصّية تلفظية تتميّز بحدّة العلاقة الخطابية مع الشريك.

ب - المقام: هو مفهوم تجريدي يدل على الموقف التواصليّ، وتلتقي فيه جميع العناصر الحجاجيّة من قدرات برهانية، وحقائق فعلية، وقرائن بلاغية، والمقام شرط تداولي بلاغي؛ لأنّه يُعنى بضرورة موافقة أفعال القول لمقتضى الحال والموقف الخاص به؛ وهذا ما يذهب إليه الجاحظ حينما يقول:"مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنّما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع" [17] فالأمر يتعلق أساساً بإيضاح المعنى القائم في النّفس حتّى يدركه الآخر، وهذا انطلاقا من الوظيفة الأولى للغة، وهي التواصل وكشف الكامن في الصدور.

ج- خصائصه: يتميّز الحجاج بعدّة خصائص، من ضمنها:

1- الحجاج ظاهرة اجتماعية: فهو يضمّ عدّة أشخاص منتجين له أوّلا ومتقبلين له ثانيا.

2- الحجاج وجود فكري فعلي: يتجه نحو الممارسة الآلية وتتحكم فيه معطيات المجابهة والمدافعة قدر الإمكان؛ لأنّه عملية تسعى إلى خلق التأثير في الآخرين.

3-الحجاج فعل عقلي: لأنه يتضمن التبرير والتعليل، كما يستخدم البرهنة لصالح الفكرة التي يدافع عنها بطريقة لا تتمّ عن قوّة أو إكراه.

4-الحجاج نشاط لساني: لا يتمّ إلاّ باللغة وداخلها سواء اعتبرت اللغة وسيلة أو هدفا، وسواء كانت لغة ثابتة(جملا ونصوصا) أو متغيّرة أقوال وتعابير[18].

يترتب على السالف ذكره، أنّ الحجاج ذو طابع اجتماعي يتّم بالطابع التأثيري، تتنازعه الأفعال العقلية واللسانية، وتسود فيه الحركية والنشاط ذهنيّا وبيولوجيّا، فهو بحق يؤسس مجالا تداوليّا.

العرض :

يستوجب التواصل توظيف مجموعة من الحواس إضافة إلى الجسد،عبر إجراءات منهجية وتقنيات محددة تستلزم مهارات معينة،على مستوى الصوت،الحركة،النظر، طريقة الإلقاء....

1 – الاستماع الفعال (l'écoute):

يتحقق الاستماع الفعال بحسب الرغبة أو الفائدة ، أو من أجل العلاقة الإنسانية . ومن أجل ضمان ممارسة هذا الصنف من الاستماع لدى المتلقين ، على المنشط (العارض) العمل على إثارة الرغبة و تحديد الأهداف في مقدمة العرض لجلب الانتباه من خلال تقنيات ، منها :

- توظيف الدعامات السمعية- البصرية .
- إعادة الصياغة من أجل تحفيز المتلقين على مستوى الإستماع و تدارك ما فاتهم .
- توظيف المستملحات المندمجة.
- تقديم المعطيات في شكل بيانات و خطاطات و أرقام .
- طرح أسئلة تحفز على المشاركة و التفكير.
- تنويع الصوت و النظر والحركة .

- التنقل بين المشاركين عوض التثبيت في مكان قار.

2 – تغيير الصوت(modulation):

أكدت تجارب التنشيط على أهمية تغيير الصوت (صوت المنشط) في جلب انتباه المتلقين من أجل مشاركة فعالة تحقق أهدافها المرجوة، تجنبا لصوت غير مسموع أو منفر أو صوت على وثيرة واحدة لأن ذلك يخلق الملل.

و يتمثل تغيير الصوت في تنويع نبرة الصوت ، وطريقة النطق ، و قوة الصوت ، من أجل دفع المستمعين إلى تتبع الحركة المتطورة للأفكار و المشاعر .

إن ضبط متغيرات تنويع الصوت يساهم في تحقيق فعاليته:

أ – متغيرات قوة الصوت :(variations de volume)

- زيادة في الصوت : من أجل إثارة الانتباه ، والحماسة ، و الإشادة ، و التجييش ...(الانتباه ، التحميس ...).
- تخفيض الصوت :من أجل التعبير عن مشاعر القلق ، والخوف ، والعطف .... (المشاعر والأحاسيس)

ب – متغيرات طريقة النطق : (variations de débit)

- طريقة سريعة : عند سرد معلومات و أخبار أقل أهمية أو معروفة أو واضحة ...
- طريقة بطيئة : عند سرد حجج و معلومات حاسمة ، ذات أهمية ، أو صعبة ...

(ويمكن التوقف قليلا (pause) من أجل إشعار المخاطب بأن كلاما هاما سيذكر بعد قليل)

ج/متغيرات نبرة الصوت : (variations de ton)

- نبرة حادة (ton aigu) : عند الفرح و الحماسة ...
- نبرة منخفضة (رقيقة ، بلطف) (ton grave) : عند الحزن والقلق ..

3 – النظرة (le regard) :

- توزيع النظر على الجميع
- توزيع النظر على جميع الزوايا والاتجاهات
- تجنب تركيز النظر على الورقة (أثناء القراءة)
- تجنب تركيز النظر على أشخاص محددين.

4 – الحركات (les gèstes) :

- تحرير الأطراف (خاصة اليدين)
- التموقع في الفضاء والتنقل بين المشاركين
- تغيير ملامح الوجه بحسب الوضعيات
- تغيير الوقفة أو الجلسة بحسب الوضعيات و نوعية العروض .

5 – الاستراحات (les pauses) :

يجب على الاستراحات أن تكون قصيرة لبضع ثوان .

* أنواعها :

- استراحة من أجل الانتقال من فكرة إلى أخرى في العرض (pauses pour ponctuer)
- استراحة من أجل الانتقال من محور إلى آخر في العرض (pauses de transition)
- استراحة من أجل التركيز على فكرة للتركيز أو لترك الفرصة للتفكير والاستيعاب (pauses pour accentuer)
- استراحات تفرضها الظروف في حالات التشويش و الإزعاج الحادين pauses exigées par les (circonstances .((((

قهوة الغوستو:

المسرح حصيلة تداخل بين أفعال الأداء وعملية التلقي،لذا فقهوة الغوستو كانت بمثابة حقل للتجريب والتفكير في هذا التجريب في آن واحد.ومن الطبيعي أن تتخذ الممارسة التجريبية من المرتجلات مطية للتعبير عن قضايا مسرحية وجمالية، لاسيما وأنها تتعرض إلى مواضيع غير مألوفة، وتمتلك طرقا متميزة في علاقاتها مع الإبداع المسرحي نفسه.

تمكنت هذه النصوص من تقديم نبذة عن مختلف القيم الفكرية والثقافية التي يعيشها المجتمع الجزائري ، وبذلك تكون قهوة الغوستو قد اعتمدت الإرتجال بمثابة موهبة يتقمصها الممثل،تتحسد في خلق الحوار وتدوين بنية النص.

اللغة: لقي المسرح العربي والجزائري خاصة رواجا باللغة العامية دون اللغة الفصحى لأسباب عديدة ترأسها ابتعاد نخبة الأدب العربي عن المسرح وعدم الاهتمام به فاللغة في المسرح "وسيلة إبلاغ أكثر منها وسيلة للتعبير ولهذا فقد وجب أن تكون لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله له"[19]ينبغي أن تكون اللغة المستعملة مناسبة لكافة المشاهدين لذا فالعامية تتوافر على هذه الخاصية.

إن النص المسرحي يخضع لقواعد خاصة،ويصبح جزء من الماضي .والنص المسرحي خلال التمثيليات المعروضة في حصة قهوة الغوستو تعتمد على الارتجال ،وبالتالي المسرحية التي يتم عرضها تبنى أثناء تلقيها.

الإستماع:

يقوم العارض في قهوة الغوستو بإثارة انتباه الجمهور من خلال توظيفه لمجموعة من التقنيات كتكرار العبارات في بعض الأحيان حتى لا يفت المستمع شيء ، كما يقومون في بعض الأحيان بطرح الأسئلة،إضافة إل تنويع الصوت والنظر والحركة.

الصوت:

نجد الممثل الموهوب يقوم بتغيير مستويات صوته تناسبا ونوع المشاعر التي يريد أن ينقلها .

الحركات:

قلما نجد ممثلا مبتدئا يحسن تجسيد الحركات التي توافق المشاعر والأحاسيس المراد نقلها إلى الجمهور،ينبغي عليه أن يتحكم في حركات جسمه ووجهه بصفة خاصة ،ويتحرك أمام الجمهور بتلقائية محررا يديه .

الإستراحات :بالنسبة لهذه الميزة قلما نثقفها عند الممثلين ،فقد يتنقلون من نقطة إلى أخرى مباشرة ودون أي استراحة.

التحكيم :

كان ينبغي أن تؤسس سياسة عمل يتكفل بها الإخراج ،إذ لا ينبغي أن تنجز حصة وطنية وتذاع بشكل دائم ومنظم أن تقدم دون أن تهيكل بشكل جيد،فالمحكمين من ذوي التخصص ،ومن خلال الحصص يقومون بالحكم على المتسابقين كان ينبغي أن تؤسس شبكة تقييم بما أنهم يقيمون عملا ذو ركائز ودعائم تنظيرية، فمن الطبيعي أن تنجز بطاقات مدون عليها شبكة تقييم بكافة المعايير الواجب توفرها في المسرحي وينقط حسب توافر الشروط لديه،مما يجزيه بالضرورة إلى محاولة التماثل لتلك الشروط والتقنيات حتى يحترف التمثيل.

خاتمة:

إن المونولوغ فن مسرحي مرئي،ليس مقروء أو مسموعا،إذ يقوم المونولوغي بمخاطبة جمهور غفير مختلف الثقافات والأذواق،لذا ينبغي عليه أن يتواصل معهم جميعا ويلبي رغباتهم في الجمال والثقافة والإبداع.ينبغي على الممثل المونولوغي أن يحتاط أثناء عرضه ،ففي العمل المسرحي الجماعي يتقاسم العرض عدة ممثلين ،وكل فرد منهم حلقة من حلقات العرض كما يؤثر في قيمة العمل،لذا يقوم الممثلون بتغطية أخطاء بعضهم البعض،بينما المونولوغي يقوم بتأثيث خشبة المسرح بذاته ولوحده،إذا نسي أو أخطأ لن يجد من يذكره أو يغطي أخطاءه.

المصادر والمراجع:

1-ألارديس نيكول :علم المسرحية ،تر دريني خشبة ،دار سعاد الصباح ،الكويت،ط2،ص28.

2- خليل موسى:المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ، تنظير ،تحليل)،اتحاد كتاب العرب ،سوريا،1997،ص03.

3-http://org.wikipedia.org/wiki/

4-ميجان الرويلي /سعد البازغي :دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003، ط3، ص89.

5-ابن جني:الخصائص،تح علي النجار ،دار الكتب العلمية،لبنان،2003،ج2،ص17.

6-خليفة بوجادي:في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم،بيت الحكمة،الجزائر،2009،ط1،ص67.

7- عبد الهادي بن ظافر الشهري :استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ،دار الكتاب الجديد لبنان،2004،ص21.

8- عبد الهادي بن ظافر الشهري:استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية ،ص21.

9- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج2، ص:29-31.

10- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د ، 1992م ط 2- ، مادّة (حجج)، ص:570.

11- Petit Robert, Dictionnaire de la langue Français, 1er rédaction, Paris, 1990, p : 99

12- ينظر: فيليب بلانشيه، التداولية من أوستين إلى غوفمان، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط:1، 2007م، ص:82 وما بعدها.

13- ينظر: فيليب بروتون وجيل جوتييه، تاريخ نظريات الحجاج، ترجمة: محمد صالح ناحي الغامدي، مركز النشر الجامعي، جامعة الملك عبد العزيز، جدّة، ط:1، 1432هـ- 2011م، ص:13.

14- Voir : Philippe Breton : L'argumentation dans la communication, Edition du CASBAH, Alger, - Janvier 1998, p :3.

15- جان سيرفوني، الملفوظية، ترجمة: قاسم المقداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998م، ص:113.

16- ينظر: محمد سالم ولد محمد الأمين: مفهوم الحجاج وتطوره في البلاغة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، ع 2، س2000، ص61.

17- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، د ط، 2003م، ج:1، ص: 56.

18- ينظر: مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 2005م، ص: 40 وما بعدها.

19- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت،1999،ط2 ص464.

20- مونولوغ للممثل " محمد سرور" في حصة قهوة الغوستو.

المقاربة السيميائية في النقد المسرحي المغاربي

دراسة في نماذج

سلمى غنجيو

جامعة 20أوت سكيكدة

إن المتتبع لحركة النقد العربي يلاحظ انفتاح هذا النقد على العديد منهذه المناهج التي اثبتت فعاليتها على صعيد نقد النصوص الأدبية،و لعل من أبرز هذه الاتجاهات (الاتجاه السيميائي) بما له من خصوصية تتمثل في احتوائه ما سبقه من مناهج و نقدها و إضافة الجديد عليها و إعطاءه أهمية كبرى للمتلقي .

و تمثل المسرحية مادة خصبة لتطبيق المفاهيم السيميائية عليها نظرا لازدواجية النص المسرحي من جهة و العلاقة بينه وبين المتلقي فضلا على احتوائه الكثير من العلامات و هو المجال الذي تنصب عليه الدراسة السيميائية.

و يعتبر النقد السيميائي من بين أهم المناهج النقدية التي أخد الاهتمام بها من طرف النقاد المغاربة دراسة و تحليل وذلك كما أشرنا سابقا لما يحتويه النقد السيميائي من طابع إجرائي تطبيقي و كان للنص المسرحي حصة من ذلك ، و في هذا الباب تندرج هذه المداخلة حول النقد المسرحي العربي و المقاربة السيميائية و سأحاول الوقوف على كيفية اشتغال النقد المغاربي على آليات المنهج السيميائي وذلك من خلال قراءة وعرض دراستين لناقدين مغاربيين هما :

1- الناقد الجزائري عزالدين جلاوجي في كتابه "المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر"[(1)]
2- الناقد المغربي محمد هاشم صوصي علوي في كتابه "المسرح العربي و التراث المسرح المغربي أنموذجا"[(2)]

وكان الاختيار على أساس أن هذين النموذجين و على الرغم من اختلافهما على مستوى الطرح و التناول إلا أنهما محاولات تعكس بشكل نسبي الجهود الدي تبذل في فهم التوجهات النقدية و المنهجية في تحليل النص المسرحي المغاربي على الخصوص من منظور سيميائي بالإضافة إلى أنها نماذج تطبيقية متكاملة حصرت اهتمامها في دراسة جميع عناصر البناء المسرحي[ككل[الحبكة ، الصراع الشخصيات الفضاء ،الزمان..] دون الاقتصار على عنصر أو جزء منها لأن ذلك لا يأتي بالفائدة الشاملة للموضوع المطروح.

و هذا لا يعني اننا أغفلنا باقي الدراسات التي اتخذت من المنهج السيميائي إجراءا تحليليا في دراستها التطبيقية و إن كانت هذه الدراسات قليلة مقارنة بالمقاربات المختلفة في باقي الأجناس الأدبية شعرا و رواية ، و من الكتب النقدية التي تندرج ضمن المقاربة السيميائية إضافة إلى النموذجين السابقين نذكر :

كتاب "الشخصية في المسرح المغربي بنيات و تجليات " لعز الدين بونيت[(3)] ارتكز فيه الناقد على استكشاف بنيات الشخصية المسرحية و مدلولها في ضوء مختلف الحقول المعرفية ليتحدث فيما بعد عن الشخصية المسرحية في ضوء المقاربة السيميائية السردية كالتحليل العاملي لكريماص ،و فيليب هامون في دراسة لمستويات الشخصية المسرحية .

و يندرج كتاب "سيميائيات المسرح" لأحمد بلخيري[4] ضمن المقاربة السميائية و قد خصص فصلا واحدا حول سيميائيات المسرح ،وتناول في باقي الفصول مواضيع مختلفة :المسرح و الفلسفة ، المسرح و السياسة و قضية اللإنتحال في الممارسة الإبداعية المسرحية و اعقبها بتحليل بعض النصوص المسرحية .

كما سلك محمد البهجاجي في كتابه "ضلال النص ،قراءات في المسرح المغربي"[5] النهج السيميائي في تحليل الشخصية و خصوصا تلك التحاليل التي قام بها كل من قريماس و آن ابر سفيلد و ريتشارد مونو ،متجاوزا بذلك التحليل التقليدي لمفهوم الصراع و تحديد الشخصية ،و بذلك يعد الكتاب محاولة أخرى لفهم أوجه التعامل التي يبديها نقادنا أمام أحد اتجاهات النقد الجديد الوافد إلينا من الغرب و هو النقد السيميائي الذي تزايد الاهتمام به في النقد العربي الجديد

و مازال النقد المغاربي إلى حد الآن يقوم فقط بالتعريف بالمنهج السيميائي و اتجاهاته المختلفة دون التوسع اكثر في الدراسة التطبيقية الإجرائية لهذا للمنهج إلا ما ذكرنا سابقا من دراسات ،و لكن توجد مقالات مترجمة منها " المسرح و السيميولوجيا " لحسن لمنيعي[6] الذي تضمن مقالات مترجمة كتبها متخصصون في السيميولوجيا و سيميولوجيا المسرح و في هذا الصدد نذكر أيضا كتابه "المسرح المغربي من التأسيس على صناعة الفرجة"[7] الذي يعد هو الآخر مرجعا يؤكد انفتاح النقد المسرحي المغاربي على السيميولوجيا ،و يذهب حسن لمنيعي إلى أن اهتمام السيميولوجيا بالمسرح قد أدى إلى "تشعب الدراسة و اندراجها في عوالم متعددة إلى درجة أنه لا يمكن الحديث عن سيميولوجيا مسرحية بصيغة المفرد ،أو عن أجرومية نهائية للمسرح ،و إنما هناك فيض زاخر من النظريات السيميولوجية التي يختلف بعضها عن الآخر ...إلا أن اهتمام السيميولوجيا بالمعنى و التعرف عليه كنتاج نهائي جعلها تسقط في التجريبية رغم ركونها إلى دراسة الشفرات التي تنطوي عليها الفرجة " [8]

النموذج الأول : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر

قدم عز الدين جلاوجي في هذا الكتاب سنة 20012 دراسة عن المسرح الشعري في بلاد المغرب العربي تعتبر ثمرة بحث متأنية و ذات أهمية كبيرة في المسرح الشعري ،بدأها باستعراض حالة المسرحية الشعرية المغاربية منابعها و روادها و يبين أن المغاربة أخدوا هذا المسرح من المشرق و قد تاثروا بالفرق المسرحية التي كانت تزورهم و تعرض مسرحياتهم أمامهم "[9] هذا في المدخل ،أما باقي الفصول هي الجانب التطبيقي من البحث حيث خصص الباحث سبع فصول تطبيقية لدراسة أربع مسرحيات مغاربية لهي :–مسرحية "أبوليوس" للجزائري "أحمد حمدي" 1987

3- مسرحية الزفاف يتم الآن لليبي عبد الحميد مطاو 1986
4- مسرحية زلزال في تل أبيب للتونسي الميداني بن صالح 1974
5- مسرحية المعركة الكبرى لل مغربي علي الصقلي 1979
6- في الفصل الأول استعرض الكاتب جماليات التصميم في المسرحية الشعرية المغاربية و يفصلها بالتبيين و التعريف و هي 1–البداية 2– الدروة 3– العقدة 4–النهاية 5–الحبكة 6– الفعل المسرحي7 –الصراع .و هذا التصميم يعتبر مدخلا لدراسة التصميم في المسرحية المغاربية المدروسة

أما الفصل الثاني المعنون ب"سيمياء الشخصية في المسرحية الشعرية المغاربية" و ككل فصل يقدم الباحث توطئة نظرية للعناصر التي يطبق علها في الدراسة تعرض فيه لأساليب التشخيص المختلفة مطبقا ذلك على النصوص المدروسة

وتعرض في الفصل الثالث "لسيمياء الإيماء و الانفعال و الحركة في المسرحية المغاربية "و تتبع حضور ذلك عبر جداول في الإرشادات المسرحية للنصوص الأربعة

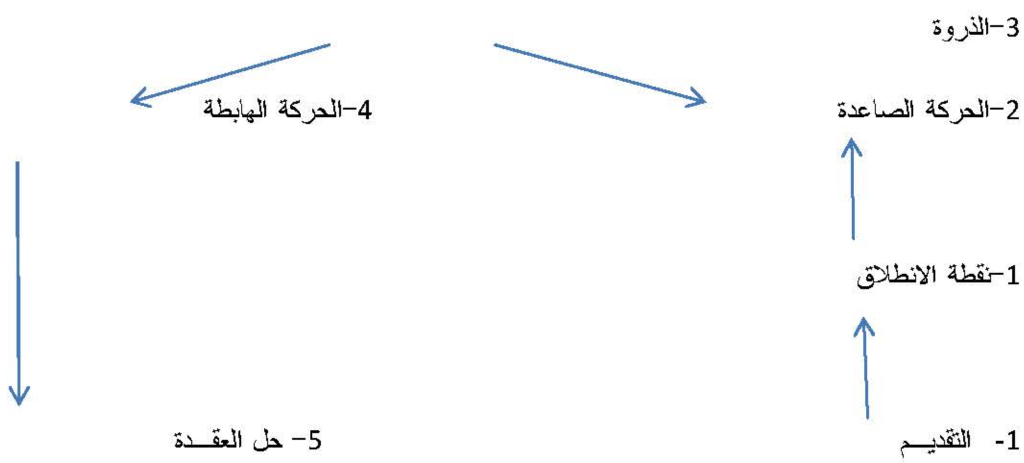
كما تطرق في الفصل الرابع لأهمية العلامة في المسرح من خلال "سيمياء المكان و سينوغرافيا النص في المسرحية الشعرية المغاربية و تقص ذلك في جميع المسرحيات المدروسة

أما الفصل الخامس فقد خصصه لدراسة بلاغة اللغة و شعرية الايقاع في المسرح الشعري المغاربي ليعقبه ب "سيمياء الحوار في المسرحية الشعرية المغاربية" في الفصل السادس ، تعرض فيه للحوار و نوعيه المباشر و غير المباشر .

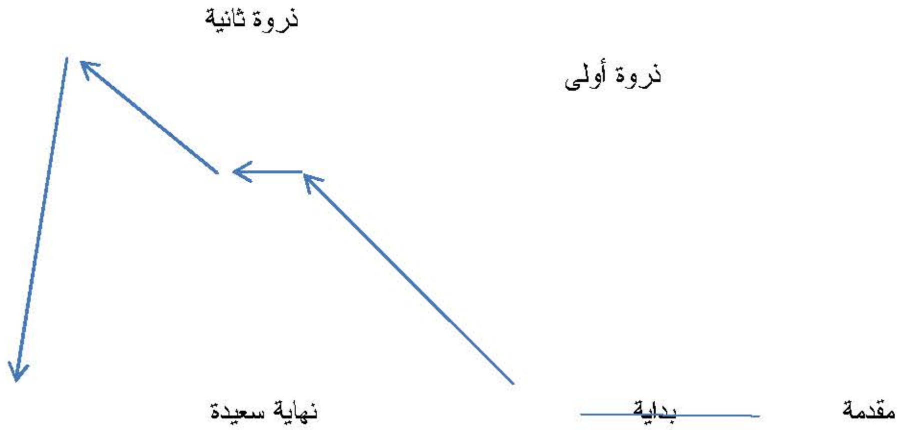
أما الفصل السابع و الأخير فقد خصصه لدراسة عتبات النص و الإرشادات المسرحية ووظائفها داخل النص مطبقا ذلك على النصوص المدروسة .

إن أول ملاحظة يمكن الخروج بها هي أن المتتبع و الملاحظ لعناوين الفصول استعمال الباحث لمصطلح سيمياء في عنونة أربع فصول و هو ما يحيلنا على اعتماد ه على آليات المنهج السيميائي في قراءته المسرحية و هذه إشارة من الباحث إلى القارئ بالخلفية و المرجعية النقدية و المنهجية التي يتبعها الناقد في الكشف عن بنية النص المسرحي وتتبع دلالاته المختلفة ؛ و هذا ما سنحاول في هذه النقطة الوقوف على التحاليل السيميائية التي اعتمدها الناقد في دراسته، على اعتبار أن هناك مناهج سيميائية و ليس منهجا و احدا في مجال تحليل الخطاب المسرحي .و نحاول تقصي الهدف من تقديم الإجراءات السيميائية ، هل هي وسيلة مسخرة لفهم مضمرات النص أو غاية في حد ذاتها [كعناصر ديكور]؟

لقد بدأ الناقد قراءاته بتقسيم المسرحية الى العناصر البنية المسرحية من بداية و الذروة و العقدة و النهاية ؛ و اعتمد في تجسيد مكونات التصميم على نظرية الهرم للناقد الالماني "غوستاف فرايتاغ ":(10)



و قد اختلفت هندسة النص المسرحي من نص إلى آخر فمثلا في مسرحية "أبوليوس " كان بناء النص متكاملا يعدد فيها الكاتب الذروة لزيادة التشويق و هو على الشكل التالي:[11]

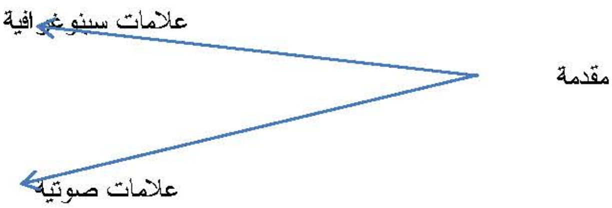


إذ تشكل هذه العناصر أماكن متميزة للبعد التداولي لأي عمل أدبي.

و في حديثه عن عنصر الحبكة في البناء الدرامي نلاحظ أن هناك مفاهيم مستوحاة من سيميائية الفعل و لأن "المسرحية تمثيل لفعل "[12] و الفعل المسرحي كما يرى الناقد " يشمل كافة التحولات التي تطرأ على العناصر المكونة للمسرحية مثل الشخصيات و المكان و الزمان "[13] و الفعل هو الوظيفة التي تحقق سيرورة الفعل المسرحي و تسمح بالمرور من الحالة الإفتتاحية إلى الحالة النهائية و إذا كانت المسرحية تمثيل لفعل فلا بد أن يكون هناك مشاركون في هذا الفعل وهم الشخصيات التي تساهم في تشابك خيوط الأحداث بسبب تعارض رغباتها "و هذا التعارض يترجم على أفعال يتحدد من خلالها المسار الديناميكي للمسرحية من البداية و حتى النهاية .و قد يصل تشابك الاحداث إلى حد نشوء عقدة ،و الواقع أن الحبكة تتعلق بمسار الحدث و بعلاقة الشخصيات ببعضها ضمن الحدث ،و بهذا فإن الحبكة ترتبط ارتباطا بوجود صراع أو عائق أو مجموعة عوائق في العمل "[14] إن إيراد هذا التعريف للحبكة المسرحية من المعجم المسرحي يبين استفادة الناقد من نظرية قريماس Greimas السيميائية الذي يعتبر العامل أو الفعل action العنصر المحوري في اللعبة السيميائية .ويتداخل مصطلح الفعل أو العامل كما اصطلح عليها قريماس مع مصطلحات أخرى كالشخصية personnage و الممثل acteur و الوظيفة fonction . وقد تأثر قريماس في استخلاصه لنظرية العامل بالعالم الروسي فلاديمير بروب V.Propp " كما تأثر أيضا بالدارس المسرحي سوريو Souriau و ببحوث العالم اللساني تينيير Tesniere فمعظم مصطلحات هذه السيميائيات مستعارة من الليسانيات "[15]

نلاحظ أن الناقد في دراسته للنصوص المسرحية الأربعة اهتمامه بالعلامة المسرحية و البحث عنها لإدراكه بأن المسرح هو نسيج من العلامات الدالة التي يجب تأويلها لإنتاج الدلالة .وقد بدأ الناقد في دراسته للتصميم هو تحديد الشخصية

الرئيسية في مسرحية "أبوليوس" من خلال تحديد نوعين من العلامات التي ساهمت في تحديد ملامح الشخصية في مقدمة المسرحية أوجزها في المخطط التالي [16] :



يبدو أن الناقد قد أستفاد في هذه النقطة من نظرية فيليب هامون ، الذي ينظر إلى الشخصية على أنها علامة تقوم ببناء الموضوع ..أي مكونة من علامات لسانية و في هذا الصدد أولى فيليب هامون في بحثه عن الشخصية الروائية موضوع العلامة اهتماما كبيرا مميزا بين ثلاثة أنواع من العلامات:

– العلامات التي تحيل على واقع في العالم الخارجي(طاولة ,زرافة) ،و قد أطلق على هذه العلامات مصطلح العلامات المرجعية وهي في مسرحية أبوليوس من مثل(القوام ،القشابية) .

– العلامات التي تحيل على محفل ملفوظاتي ، و هو في النص المدروس الحديث المباشر للشخصية المحورية مع الجمهور .

ولا يبتعد مارتن اسلن عن فيليب هامون في تمييزه لنوعين من العلامات التي تساعد بدورها في انتاج هوية الشخصية و المكان و العصر و الطبقة الاجتماعية و الثقافة ,و قد ركز جهده في تحليل علامات المسرح في كتابه "مجال الدراما" و هي نوعين أيضا :

–العلامة المرئية (ديكور ,الأزياء ,الضوء..)

–العلامات الصوتية: ما وراء أقوال الشخصيات ولا تعنيه الشخصيات ، الموسيقى الصوت).

إلا أن الكاتب في تحديده للعلامات لا يقوم بتحليل هذه العلامات التحليل العميق ويكتفي بالبنية السطحية للعلامة بذكر الشواهد من المسرحية دون تحليل .

انتقل في الفصل الثاني المعنون بسيمياء الشخصية في المسرحية الشعرية المغاربة إلى الحديث الشخصية و شعرية التشخيص و أساليبه ،و في هذه النقطة لا نجد إشارة إلى مفهوم الشخصية و أنواعها و أقساهما في مختلف النظريات السيميائية ،اعتمد على تعريف مجموعة من النقاد تودوروف، أرسطو, روجيلر يغلرد ، روجرم بسفبلد ،ليليان هلمان و أغفل تللك البحوث السيميائية حول الشخصية السردية بصفة عامة، كعناصر سيميولوجيا فيليب هامون الذي نظر إلى الشخصية " باعتبارها مفهوما سيميولوجيا"[17] كما ميز هامون بين ثلاثة أنواع من الشخصيات: فئة الشخصيات المرجعية –فئة الشخصيات الإشارية –فئة الشخصيات الاستنكارية .

و اكتفى الباحث بما وردفي المعجم المسرحي إلى التنويه بالدراسات الحديثة "التي ميزت بين الشخصية كمجموعة من الصفات و بين الشخصية كفعل ،فقد صار التمييز بين الشخصية و بين القوة الفاعلة التي تتموضع في البنية العميقة للنص و يمكن أن تكون مجردة تتجسد على شكل شخصية و بين ممثل القوة الفاعلة أو ما يجسدها عبر الصفات في البنية السطحية

للنص".[18] و اختار الناقد طريقة في التشخيص و هي مجموعة من الأساليب أو العناصر التشخيصية المتداولة في الكتابة المسرحية من تشخيص بالفعل و الحركة و الفكر و الرأي و المظهر و المنولوج و الكلام بهدف الكشف عن هوية الشخصية المحورية التي ركز عليها في الدراسة دون الشخصيات الأخرى.

يعد التشخيص بالفعل من أبرز عناصر التشخيص وفي المتخيل المسرحي لأن الشخصية يحكم عليها انطلاقا مما تحققه و تقوم به من فعل ولا يمكن أن نتخيل مسرحية دون فعل أو حركة ," إذ أنه من خلال تاريخ المسرح الطويل ،ظل الفعل المسرحي مهيمنا و مسيطرا ،و لهذا كان الممثل موضوعا هاما من موضوعات الدرس السيميوطيقي "[19] و يشترط الناقد " أن يكون الفعل بارزا بقوة في النص المسرحي لكون سندا للمتلقي القارئ /و المخرج من أجل تخيل المسرحية ،كما أنه يدل بالأساس على وعي الكاتب و إدراكه للتعبير عن طريق الفعل "[20] و قد قللت الأعمال المسرحية المدروسة من أهمية عنصر الفعل في إبراز هوية الشخصية مما يؤدي في رأي الناقد " إلى جعل النص أقرب إلى الشعر منه إلى الحوار"[21]

وقد توفر لنا مظاهر الشخصية عونا لفهم و تحليل مزاجها و طبيعتها و مكانتها الاجتماعية إذ يمكن لتلك الوحدات الإكسيسوارية المستعان بها لها من طاقة التدليل ،و انتاجه المعنى لدى القارئ /المتفرج ، فهي وحدات علاماتية تثير خيال المتلقي و تكمل الشخصية المسرحية" و بمأن الكتاب في جميع النماذج المدروسة قد أغفلوا هذا الجانب في التشخيص فإنه يرى أن الشخصيات " قد قدمت عارية تماما رغم الاختلاف و التناقض بين الشخصيات " [22]

و لأهمية الكلام أو الصوت في الكشف عن الشخصية فإن الناقد مدركا بأنه " لا يمكن دراسة التشخيص بالصوت و الكلام بمعزل عن التشخيص بالحركة و الإشارة ، لأنهما نسق علاماتي هام في الصياغة النهائية للتشخيص في الخطاب المسرحي الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام "[23] فالصوت يحمل علامات ظاهرة و مستترة يجتهد المتلقي في تفكيك شفراتهما الصوتية و اللغوية .

و قد استغل الباحث كل هذه العناصر إضافة إلى التشخيص بالرأي و الفكر و المنولوج لأهميتها في كشف اسرار الشخصية و توجهاتها الفكرية و العقلية في تحليله للنصوص المسرحية التي تفاوتت أساليب التشخيص فيها فهناك من هو أكثر و عيا و إدراكا للشخصية بتشخيصها بكل الأساليب، و هناك من بقي شاهدا على الأحداث و هي تتوزع بين شخصيات كثيرة .

يبدو أن اختيار الكاتب لهذا التوزيع في أساليب التشخيص قد تأثر بما ذهب إليه "بارث" عندما اعتبر" أن الشخصية نتاج عمل تأليفي ،و أن هويتها موزعة في النص ،مشتتة عبر الأوصاف و النعوت و الخصائص ،و أن القارئ هو الذي يعيد تشكيل هذه الشخصية أو يعيد تشخيصها " [24]

انتقل الناقد بعد سيمياء الشخصية إلى "سيمياء الإيماء و الانفعال و الحركة " و قدم مفهوما لهذه العناصر و دورها و قيمتها في النص و العرض المسرحيين إذ "يتوجب على العمل الإبداعي الرفيع أن كون مسكوننا بتعدادية الإفضاءات الإيحائية داخل إطاره الفني الأحادي الذي ينفتح فيه الفضاء لفاعلية مختلف الإيماءات حتى تهيئ المناخ المتاح لإحداث الانفعال " [25]. و كغيرها من العناصر السابقة لم يورد الناقد مفهوم الحركة و الإيماء و الانفعال من منظور سيميائي كالإشارة مثلا إلى إثارة الانفعال الموجد داخل النظرية السيميائية العامة (سيميائية الأهواء) رغم إيحالة العنوان على

التحليل السيميائي لهذه العناصر، و استعان الناقد في هذا الجانب بالمنهج الإحصائي في جرد مجمل العبارات الدالة على هذه العناصر من خلال جدول يعكس و يحدد العبارة الدالة و نوع الحركة و دلالتها من خلال الإرشادات المسرحية للشخصية الرئيسية ،و يخلص إلى الأهمية القصوى للعناصر الثلاث في العمل المسرحي و يؤكد أنه "على الناقد السيميائي للمسرح أن يقوم بتحليل كل الوحدات السيمية و تفككها إلى أصغر الوحدات و تفحصها و تصنيفها ثم العمل على إيجاد العلاقات التي تربط بينها و مدى إسهامها في تشكيل العمل المسرحي"[26] من هذه النقطة يمكن الملاحظة أن الناقد قد أفصح المرجعية النظرية و الخلفية النقدية التي انطلقت منه قراءته .

يعود الناقد مرة أخرى إلى الاستعانة بآليات المنهج السيميائي في دراسته للمكان و سينوغرافيا النص في النصوص المسرحية المدروسة ، فالمسرح في نظر عز الدين جلاوجي " في حقيقته فضاء فارغ ،و ما إن نضع فيه شيئا في حالة استعمال مسرحي حتى يصير دال الفضاء ممتلئا ،و حتى يصير ذلك الشيء علامة دالة "[27] مما يمكن للتعبير الفضائي و اختيار و ترتيب عناصر الديكور أن تكشف عن عدد ضخم من المعلومات ليس حول نضرة المجتمع فقط بل حول كل أنواع الاهتمامات الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية "[28]

اشتغل الناقد في دراسته للعلامات الدالة في المسرحيات على تقسيم مــــارتن إسلن للعلامة و هي ثلاثة أقسام :

7- العلامة الأيقونية : مرئية سمعية مباشرة
8- العلامة الإشارية :(أسهم لافتات حركة ما ،إيماءة ،الضمائر)
9- العلامة الرمزية : تستمد معانيها من التراث(الأزياء ،طرق التحية ،التقاليد)

مع أنه صرح بوجود اختلاف في تقسيم العلامات و قد اختار التقسيم الأول (تقسيم اسلن)و تفادى التقسيمات الأخرى المذكورة كتقسيم بيرس :

10- طبيعية (أيقونة)
11- عقلية (اكتشاف العقل لعلاقة ذاتية بين الدال و المدلول)

كما ذكر تقسيم بنفست إلى (طبيعية و اصطلاحية)و تقسيم أخر يقسم العلامة إلى مكانية و زمانية .

و أبرز ملاحظة يمكن الخروج بها هي أن الناقد لم يذكر في اختياره للتقسيم الأول أي اتجاه سيميائي أو مرجع سيميائي في هذه الدراسة و يكتفي بالإشارة إلى اختلاف الباحثون و الدارسون في تقسيم العلامة و أعقبها بتعريفات للعلامة الإشارية و الرمزية و الأيقونية و لم يعتمد على المراجع السيميائية في التعريف باستثناء قول واحد من كتاب مهم جدا في التحليل السيميائي هو "سيمياء المسرح و الدراما" "لكير إيلام " .

أما بخصوص التحليل فقد صنف الباحث مجمل الأمكنة الواردة و المتكررة في النص في جدول مع ذكر المكان ،نوع المكان و دلالته و ميز بين نوعين من الأمكنة الجغرافي و الفني و هذا استنادا إلى قول كريستيفا " بأن الفضاء هو المكان الجغرافي و المكان الرمزي و الدلالي و كلاهما من الأفضية المكانية ،تحمل دلالات و سيمات تميز الأول عن الثاني "[30]

وفي تتبعنا لأوجه المقاربة السيميائية في هذا الكتاب النقدي سنتوقف عند مجموعة من النقاط المتفرقة في أجزاء الدراسة و التحليل و منها :

1- التناص: في المسرحية الشعرية الذي توقف عنده الناقد في الحديث عن بلاغة اللغة و شعرية الإيقاع في المسرحية الشعرية المغاربية؛ ذلك أن التناص يمكن اعتباره قريبا من الدالة التوليدية "و لعل هذا الاقتراب هو ما جعل قريماس

يعتبره من المفاهيم السيميائية رابطا نشأته بالدراسات المقارنة و عتبرا أياه وسيلة ناجعة لإنشاء دراسات مقارنة إذا ما روعيت الدقة في التناول "[31] و قد لاحظ الناقد التنوع في حضور النصوص الغائبة في المسرحيات المدروسة بين الشعر و النثر والنص القرآني وذلك من خلال ضبطها في جداول .

2- العنوان : تطرق الكاتب إلى دراسة العنوان في تحليله ضمن الحديث عن النص الموازي في المسرحية الشعرية المغاربية و يعتبر العنوان عتبة نصية كما أطلق عليها "جيرار جينات" و "علامة دالة على النص "[32] ،و لقد اهتم علماء السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان في النصوص الأدبية باعتباره علامة إجرائية في تحليل النص و تأويله انطلاقا من العلاقة الموجودة بين العنوان و النص ،فدراسة العنوان سواء في الشعر أو في القصة معلما بارزا من معالم المنهج السيميائي فهو مفتاح الولوج في عالم النصوص يكشف عن هوية النص و يختزل معاني و دلالات مختلفة ,لذا "ينبغي على المتلقي أن يزود بالمنهج السيميائي للدخول في عالم العلاماتية قصد فهم دلائلية النصوص"[33]. و لم يغفل الناقد عز الدين جلاوجي الوقوف على هذا العنصر المهم في الكشف عن مضمرات النص محاولا تفسيره تفسيرا إيحائيا بعيدا عن المعنى اللفظي للعنوان و قد أظهرت أن العناوين في النماذج الأربعة المدروسة أن "نص المعركة الكبرى" و "أبوليوس" عنوانين مباشرين ربما لتاريخية المسرحيتين ،بينما عنوان مسرحية "الزفاف يتم الآن" و مسرحية "زلزال في تل أبيب" يحملان دلالات كثيرة يجب تأويلها .

3- الإرشادات المسرحية :أعطى الناقد للإرشادات المسرحية حيزا كبيرا في الدراسة على اعتبار أنها تحوي الكثير من العلامات كما "تهدف إلى تسهيل تحويل النص إلى عرض "و في اطار توجهه السيميائي في تحليله للخطاب المسرحي الذي يقوم على ثنائية نص/عرض لأنه يدرك أن "سيميائية الفن المسرحي تأخذ بعين الاعتبار كل العلامات الدالة و الدلائل و الرموز التي تشكل مجموع الخطاب المسرحي "[34]و يعتمد الناقد في ذلك على ما قامت به "آن أبر سفيلد "بالتمثيل لتلك الأنظمة التواصلية التي يتشكل منها الخطاب المسرحي بالشكل التالي: [35]

مرسل (متعدد)= (مؤلف +مخرج +عدة مشاركين +ممثلين) **مرسلة** =(نص+عرض)،**شفرات**=(شفرات لسانية +شفرات إدراكية (سمعية ،بصرية)+شفرات سوسيو ثقافية (آداب السلوك ،محاكاة ,علم النفس إلخ...)+شفرات مسرحية محضة فضاء مشهدي للعب (...)تعمل على ربط العرض بلحضة تاريخية محددة)،**متلق** =(متفرج/متفرجون/جمهور).و يضيف الناقد إلى هذا المخطط في الأخير عنصر مهم كثيرا في اعادة إنتاج النص المسرحي و تحديد دلالته المختلفة و هو **القارئ** ذلك أن القارئ حسب بارث ليس مستهلكا للنص فحسب بل هو منتج له و لأن القراءة ليست واحدة و إنما هي قراءات متعددة تختلف حسب المكونات الثقافية و الفنية للقارئ .

كما ركز الناقد في تحليله على استخراج مختلف العلامات الدالة في النصوص المسرحية و كانت بين :

-علامات سمعية (تحديد الموسيقى)

-علامات مرئية (تصوير مكاني ،إضاءة ،تحديد اللباس..)

وهذه العلامات كما حددها " إسلـــن" (نضم علامات سمعية و نضم علامات مرئية).

و كخلاصة فإن الناقد لم يعتمد على المنهج السيميائي كليا بل أخذ ما يلائم طبيعة النص العربي آخذا بواحدية الدال و تعدد المدلول .

النموذج الثاني : المسرح العربي والتراث (المسرح المغربي أنموذجا) لمحمد هاشم صوصي علوي.

اهتم الكاتب المسرحي محمد هاشم صوصي علوي بقضية التراث في إبداعه المسرحي ،و في أبحاثه والتي منها هذا الكتاب الذي خصصه لدراسة بعض النماذج المغربية التي اختارها على اختلاف أساليبها و منهجيتها. وسنحاول التركيز على الجانب الميداني التطبيقي في تحليله للنصوص المسرحية المتمثلة لعينة البحث وهي :

1- مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم لتوظيف التراث في المسرح العربي

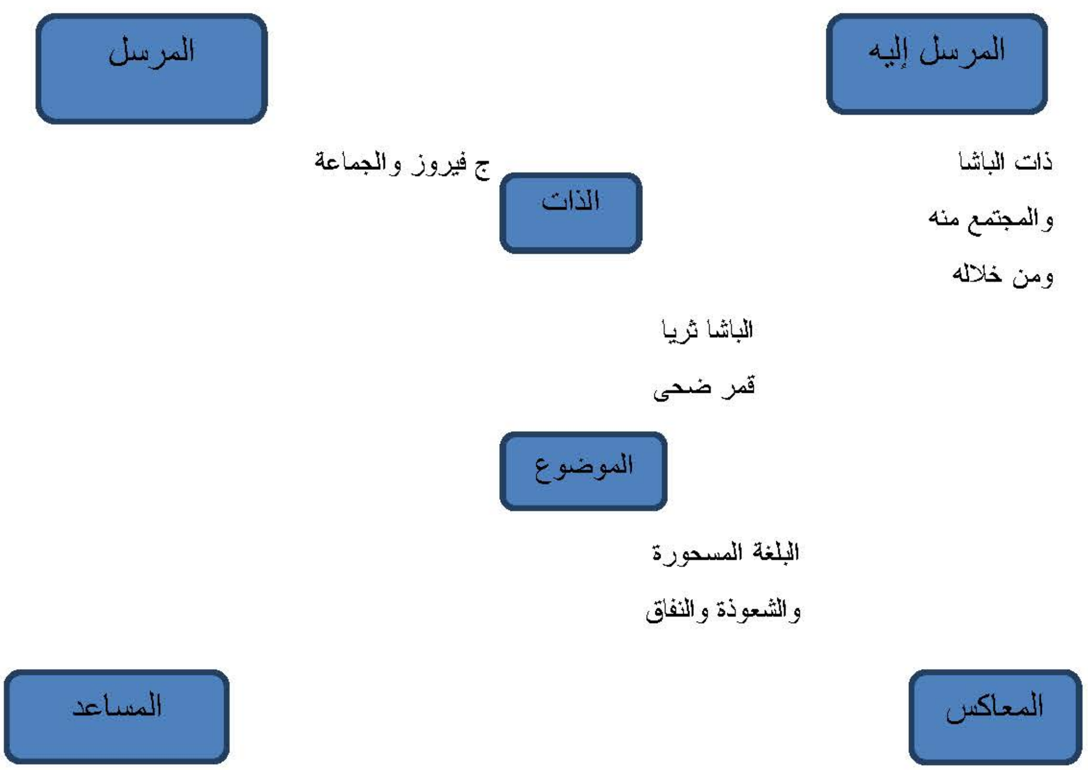
2- مسرحية البلغة المسحورة لأحمد الطيب لعلج كنموذج لتوظيف التراث في المسرح المغربي المحترف.

3- مسرحية أمرؤ القيس في باريس لعبد الكريم برشيد .

قدم في هذا الجانب التطبيقي مقاربات سيميائية لنصوص تختلف في الطرح والأسلوب ،ويبدو أن الناقد لجأ إلى المنهج السيميائي كوسيلة مسخرة لفهم الإشكاليات والوصول للمعنى المتخفي ولم تكن غاية في حد ذاتها. فقد استعان بطريقة "قريماس" (تحليل النموذج العاملي) فيما يخص البنية العميقة للنص ،وكذا طريقة "آن أوبرسفيلد" فيما يخص قراءة الفضاء المسرحيو قد صرح بذلك في مقدمة الكتاب .

انطلق الناقد في تحليل البنية العميقة للنصوص المسرحية المدروسة من نظرية العامل كما حددها قريماس ،فالنقد السيميائي لا يكتفي بتحليل البنية الأفقية(السطحية) للنص ،وإنما يلجأ أيضا إلى تحليل البنية العمودية(العميقة) للنص ،وذلك من خلال البحث عن المعنى المصاحب ،حيث اقترح قريماس وصف الشخصيات وتشخيصها ليس حسب ما هي عليه بل بالنظر إلى ما تعمله، وهذا سبب وسمها بالعوامل ،و هي تشارك في ثلاث محاور دلالية كبرى تختزل فيما يلي التواصل –الرغبة – الصراع.

إن تطبيق الناقد للنموذج العاملي ليس الهدف منه الكشف عن الوضع الصراعي الذي غيبه الناقد في الدراسة ،و إيجاد العلاقات المختلفة بين عناصر النموذج العاملي كما في هذا النموذج :[36]



مهاني السجن	ج خلافة ضحى
الحراس	قمر الكراب
الطمع	الفقيه حمادي
	حليمة

في هذا التحليل أغفل الناقد تحليل العلاقات الموجودة بين الذات و الموضوع لأن كل زوج محدد من خلال محور دلالي يحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين حدي كل زوج من هذه العوامل و العلاقة تكون إما التواصل أو الرغبة أو صراع ،و ثاني ملاحظة هي أن الناقد طبق النموذج في المسرحيات الثلاثة بنفس التحليل و بطريقة بسيطة تفتقد إلى العمق يجعل العوامل الدلالية للمسرحية متشابهة بطريقة غريبة ، بذلك يكون قد غيب مناهج سيميائية أخرى في مجال تحليل الخطاب المسرحي.

أما فيما يخص الفضاء المسرحي فقد انطلق في تحديده من نظرية آن أوبرسفيلد ، وفي كل قراءة يشير إلى انه سيعتمد في " مجال مقاربة الفضاء المسرحي على نظرية آن أوبرسفيلد والتي تدعونا لقراءة المسرحية انطلاقا من النقط الثلاث :"[37]

1-نقطة انطلاق نصية

2-نقطة انطلاق خشبية

3-نقطة انطلاق جمهورية نسبة إلى الجمهور المتفرج

وبما أن الناقد لا يملك في تحليله سوى النص المكتوب معزولا عن باقي العناصر الفنية و التقنية الأخرى المكملة للعرض المسرحي المتكامل ،فإن نقطة الانطلاق في مقاربته للفضاء في المسرحيات نصية "فالنص هو الذي يحدد الفضاء المسرحي "[38]

أما الزمان فقد قسمه إلى زمانين(زمن عمودي و زمن أفقي) كما قسم النص إلى وحدات دالة عبارة عن مشاهد و ذلك من خلال جداول .

و في تحليل المستوى الدلالي يصرح من " أنه من الصعب أن نصا مسرحيا يحمل معنى واحدا و دلالة معينة ، فقد يتعدى العناصر اللغوية إلى عناصر الخطاب الموجه عبر الحوار و الإيقاع و الرمز بواسطة المشخصين للخطاب أو المرسلين و مدلي تجارب المستقبلين و تأويلاتهم السياسية و الاجتماعية "[39] لأن الدلالة تبقى دائما تحت تصرف قارئ جديد الدي يعيد قراءتها و تأويلها

ولم يغفل دراسته للغة في المسرحيات المدروسة والتركيز على اللغة عنصر مهم في القراءة السيميائية "فلا يمكن للسيميولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء ،و بذلك فاللغة تعتبر نموذجا للسيميولوجيا إذ هي التي تمدنا بالمعاني و المدلولات ...بالإضافة إلى ذلك فإن اللغة مكون للسيميولوجيا ،إذ يستحيل بناؤها مالم تكن اللغة عنصرا بنائيا فيها "[40].إلا أن الكاتب

ركز في تحليله على البنية السطحية للمستوى المعجمي و قد مثل ذلك بجدول إحصائي أحصى فيه أهم الكلمات و المعاني حسب تواردها على لسان الشخصيات ككلمة الزمن ،الحب ، الجنون ، القلب ...

و كخلاصة لما سبق من الدراستين فإن اختيار الناقد المغاربي للنص المسرحي بالدراسة و التحليل السيميائي هو إدراكه ضرورة الاعتماد على التأويل كطريقة لفهم الدلالات دون التحليق بعيدا عن الواقع و قد رأينا في الدراستين الجهد الذي بذله الناقدين في الحفاض على خصوصية النص العربي أمام الفعل النقدي الذي قد يهمش دلالاته. و يبقى القول بضرورة توسيع اختبار المنهج السيميائي ببحوث تطبيقية تستكشف إمكانياته و مستوياته لتساهم في بناء تصور نقدي مغاربي جديد يقترب من روح العلم و صواب المنهج .

الهوامش:

1-عز الدين جلاوجي :المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،دار التنوير الجزائر ،ط 1، 20012

2-محمد هاشم صوصي علوي : المسرح العربي و التراث(المسرح المغربي أنمودجا)،طوب بريس –الرباط ،ط1، 2010

3-عز الدين بونيت :الشخصية في المسرح المغربي بنيات و تجليات .منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بأكادير 1992

4- أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، دار

5-محمد البهجاجي :ظلال النص قراءات في المسرح المغربي ،دار النشر المغربية الطبعة الأولى 1991

6-حسن لمنيعي " المسرح و السيميولوجيا " منشورات سليكي اخوان،ط1 ،1995

7-حسن لمنيعي :"المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة،منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية فاس، ط1، 1994

8-المرجع نفسه ص84

9-عز الدين جلاوجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ص13

10-المرجع نفسه ،ص72

11-المرجع نفسه،ص88

12-المرجع السابق نفسه ص77

13-ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي،ط2،مكتبة لبنان ناشرون ،لبنان ،2006 ،ص343

14-المرجع نفسه ،ص179

15- جمال كديك: السيميائيات السردية بين النمط السردي و النوع الأدبي،أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها جامعة عنابة 1995،ص283

16-عز الدين جلاوجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ص82

17-فيليب هامون :سيميولوجيا الشخصية الروائية ،ت سعيد بنكراد ،دط،دار الكلام الرباط المغرب ، 1990،ص26

18-ماري إلياس و حنان قصاب :المعجم المسرحي ،ص272

19-مفتاح خلوف :شعرية التشخيص و أساليبه في المسرح،مجلة المخبر ،أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ،جامعة محمد خيضر بسكرة ،العددالسابع2011،ص141

20-عز الدين جلاوجي :المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ،ص161

21-المرجع نفسه ،ص 111

22-المرجع نفسه،ص 149

23-مفتاح خلوف :شعرية التشخيص و أساليبه في المسرح ،ص145-146

24-حميد حميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،بيروت ،ط1، 1991،ص52

25-عبد الله حمادي :تأمل في الخطاب الشعري المعاصر من منظور دلالي ،السيمياء و النص الأدبي ،أعمال ملتقى جامعة عنابة 1995،ص 113

26-عز الدين جلاوجي :المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر،ص186

27-المرجع نفسه:ص198

28- مارقن كارلسن: سيميائيات البنايات المسرحية ،ت عبد الله مالكي ،مجلة علامات مجلة ثقافية العدد 16، 2001،ص 125

30-حميد حميداني : بنية النص السردي :ص53

31-رشيد بن مالك السيميائيات السردية ،دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ،ط1، 2006،ص63

32-شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ،2004،ص9

33-بلقاسم دفة :علم السيمياء و العنوان في النص الأدبي ،محاضرات الملتقى الوطني جامعة محمد خيضر بسكرة ،2000،ص33

34-عز الدين جلاوجي :المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر ،ص361

35-المرجع نفسه،ص361

36-محمد هاشم صوصي علوي:المسرح العربي و التراث، ص106

37-المرجع نفسه،ص132

38-المرجع السابق نفسه،ص88

39-نفسه ،ص133

40-حنون مبارك :دروس في السيميائيات ،دار توبقال للنشر –الدار البيضاء المغرب،ط1،1987،ص75.

العناصر التداولية في الخطاب المسرحي العربي.

عبد القادر البار

جامعة ورقلة

الملخص

كثيرا ما كانت التداولية تنعت بسلة مهملات اللسانيات ،لأنها تدرس ما تعتبره اللسانيات فضلة، فالتداولية تهتم بالبعد الاستعمالي أوالإنجازي للكلام ، آخذة بعين الاعتبار المنتج و السياق والمتلقي.

إن المعرفة المتقدمة بالنحو،والصوت والدلالة لم تستطع التعامل مع ظواهر معينة ذات أهمية بالغة في الخطاب ، فجاءت التداولية لتكشف الستار عن هذه الظواهر البالغة الأهمية ،ولأن الخطاب المسرحي أحد حقولها الخصبة في البعد التداولي على غرار القوالب الأدبية الأخرى

ذهبت المداخلة لتكشف أولا عن المقاربة بين المصطلحين التداولية ،والخطاب المسرحي.

فتعرضت إلى ماهية التداولية ،لتنتقل إلى الخطاب المسرحي ، ممثلا في مقطع مسرحي لسعد الله ونوس "الفيل يا ملك الزمان "وجاء فيه تعريف الخطاب،وأنواعه ، والمسرحية، وإشكالات تداولية المسرح، والبعد التداولي للخطاب المسرحي من خلال أفعال الكلام، ومفهوم الفعل الكلامي، وشروط نجاح الفعل الكلامي، والاستلزام الحواري للأفعال الكلامية الجامعة.

المداخلة:

أولا:

1ـــ تعريف التداولية:إن تقديم تعريف للتداولية يلم بجميع جوانبها ويشملها أمر من الصعوبة بمكان ذلك أنها مبحث لسان جديد، ونظرية لم يكتمل بناءها بعد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجدها تتقاذفها مصادر معرفية جديدة إذ لكل مبدأ من مبادئ التداولية مصدر انبثق منه، كما أنها تتداخل مع مجموعة من العلوم الأخرى مما جعل كل باحث ينطلق من مجال تخصصه.

أــــ لغة: ترجع كلمة التداولية في أصلها العربي إلى الجذر (دول)، وله معان مختلفة لكنها لا تخرج عن معاني التحول والتبادل فقد ورد في معجم أساس البلاغة للزمخشري:"دول:دالت له الدولة، ودالت الأيام بكذا وأدال الله بني فلان من عدوهم، جعل الكثير لهم عليه ... وأديل أسبقية المؤمنون على المشركين ، وأديل المشركون على المسلمين يوم أحد... والله يداول الأيام بين الناس مرة لهم ومرة عليهم، وتداول الشيء بينهم..."[1].

ب ـــ اصطلاحا:بالرغم من أن التداولية مبحث لساني جديد ، إلا أن البحث فيها يمكن أن يؤرخ له منذ القدم حيث كان يستعمل المصطلح تداولية باللاتينية، وبالإغريقية بمعنى (عملي)، ويعود الاستعمال الحديث والحالي للتداولية (pragmatique) للفيلسوف الأمريكي كارلس موريس عام 1938م في كتابه (أسس نظرية العلامات) الذي تأثر بالعقيدة الفلسفية الأمريكية البراغماتية (الذرائعية). ففي تعريفه للتداولية يقول:" التداولية جزء من السيميائية التي تعالج العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات ".[2]

ولم يقف الدارسون على تعريف واحد للتداولية وذلك لكونها لا تعد " علما لغويا محضا– بالمعنى التقليدي– يكتفي بوصف وتفسير البنى اللغوية ويتوقف عند حدودها وإشكالها الظاهرة، ولكنها علم جديد للتواصل يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال ويدمج من ثم مشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللغوي وتفسيره، وعليه فإن الحديث عن التداولية وعن شبكتها المفاهيمية يقتضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول المختلفة، لأنها تشيء بانتمائها إلى حقول مفاهيمية تضم مستويات

متداخلة ، كالبنية اللغوية، وقواعد التخاطب، والاستدلالات التداولية، والعمليات الذهنية المتحكمة في الإنتاج والفهم والإنتاج اللغويين وعلاقة البنية اللغوية بظروف الاستعمال...إلخ.[3]

إذا التداولية تقع في مفترق الطرق بين حقول معرفية عدة أهمها: الفلسفة التحليلية(فلسفة اللغة العادية) ، وعلم النفس المعرفي، وعلوم الاتصال ، واللسانيات مما صعب الأمر على الدارسين لتوحيد مفهومها.ولكن على الرغم من ذلك فإن التداولية تحاول الإجابة عن الأسئلة الآتية:ماذا نصنع حين نتكلم ؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم؟ والى من يتكلم؟من يتكلم ومع من ؟ ومن يتكلم ولأجل من؟ وغيرها من الأسئلة التي تهتم بها التداولية.[4]

2ـــــ مبادئ التداولية:

تعد التداولية حقلا يعيد النظر في المبادئ التي تتأسست عليها الأبحاث اللسانية السابقة، والمتمثلة في:

- أسبقية الاستعمال الوصفي والتمثيلي للغة
- أسبقية النظام والبنية على الاستعمال.
- أسبقية القدرة على الإنجاز.
- أسبقية اللغة على الكلام.

3ـــــ درجات التداولية:يعتبر الهولندي"هانسون" أول من حاول التوحيد بين مختلف مكونات التداولية، وذلك من خلال تقسيمه للتداولية إلى ثلاث درجات؛فكل درجة تهتم بالسياق ولكن توظيفه يختلف من درجة إلى أخرى، وهذه الدرجات هي:

1. تداولية من الدرجة الأولى:تهتم هذه التداولية بالرموز الإشارية التي تحيل إلى المتكلمين والزمان، والمكان، وكذا بدراسة البصمات التي تشير إلى عنصر الذاتية في الخطاب والتي تتحدد مرجعيتها ودلالتها من خلال سياق الحديث.
2. تداولية من الدرجة الثانية: تتضمن دراسة الأسلوب أو الطريقة التي تعبر بواسطتها عن قضايا مطروحة، وهي تدرس كيفية انتقال الدلالة من المستوى الصريح إلى المستوى التلميحي(الضمني)، وأهم نظرياتها:قوانين الخطاب، ومبادئ المحادثة، والحجاج ، والأقوال المتضمنة... وغيرها. وسياقها الموسع ،لأنه لا يهتم بمظاهر المكان والزمان بل يتعداها إلى الاعتقادات المتقاسمة بين المتخاطبين.
3. تداولية من الدرجة الثالثة: وهي نظرية أفعال اللغة لاوستين، التي تفيد أن الأقوال المتلفظ بها لا تصف الحالة الراهنة للأشياء فحسب بل إنها تنجز أفعالا.والسياق في هذه الحالة هو الذي يحدد فيما إذا تم التلفظ بأمر، أو نهي، أو استفهام، أو غيرها.

ثانيا:1ـــــ تعريف الخطاب:

جاء في لسان العرب"خطب فلان إلى فلا فخطبه وأخطبه أي أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاب وهما يتخاطبان"[5]فمن التعريف اللغوي يعني الخطاب الكلام المتداول بين المتكلمين.

وقد عرفه الآمدي"الخطاب اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه"ويعرفه أحمد المتوكل بقوله الخطأ يوحي، أكثر من مصطلح النص بأن المقصود ليس مجرد سلسلة لفظية (عبارة أو مجموعة من العبارات) تحكمه قوانين الاتساق الداخلي (الصوتية،والتركيبية، والدلالية، و الصرف) بل كل إنتاج لغوي يربط فيه ربط تبعية بين بنيته الداخلية وظروفه المقامية (بالمعنى الواسع).[6]

2ـــ أنوع الخطاب:وللخطاب أنواع أو أنماط عديدة، منها ما يتعلق بغرض الخطاب كالخطاب السردي أو الخطاب الوصفي أو الحجاجي... وغيرها ومنها ما يرتبط بنوع المشاركة كأن يكون حوار أو مجرد منولوج، وأخرى تتعلق بطريقة المشاركة مباشرة كانت أوغير مباشرة إلى جانب نوع آخر بالخطاب يتعلق بنوع قناة تمريره كأن يكون شفويا أو مكتوبا، أو غير ذلك من الأنماط.

واستعنا في المداخلة بنوع من أنواع الخطابات التي تكتنفها الكثير من الإشكالات سواء في تحديد مفهومها أو في كيفية دراستها ، و التي تتمثل في الخطابات المسرحية.

أـــ تعريف المسرحية: إن الفعل الأدائي أو المسرحي تأكيد على خصوصية المسرح من غيره من فنون الأداء الواقعي لذا فالمسرحية تعني "فن أو تقنية تحويل النص إلى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تنفتح عن مجالات أبعد من حدود السرد "[7]
أو بعبارة أخرى إنها توظيف ووعي بمفردات بعناصر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل ما يتوفر عليه من إيحاءات ومعطيات خارجية أي ما يتعلق ببنية النص من الخارج

إذن فالمسرحية تعمل على نقل النص المسرحي من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل ، أي من النص المكتوب إلى العرض .لكن السؤل الذي يطرح نفسه بقوة هل المسرحية نسخة من الحياة الواقعية أم أنها مجرد محاكاة لها ؟. وذلك ما سنراه في مسرحية الفيل يا ملك الزمان لــ(سعد الله ونوس)[8].

ب ـــ إشكالات تداولات المسرح : يعد الاهتمام بالبعد التداولي للمسرح حديثا جدا يمكن ربطه زمنيا بعقد الثمانينات ، فجل الدراسات المنجزة في السياق الثقافي الغربي تعود إلى هذه الفترة ،إلا أنها لاقت إشكالات عديدة أهمها

1. الإشكال الإبستمولوجي 2.الإشكال النظري 3.الإشكال الإجرائي

فالابستيمولوجي ما طبيعة العلاقة بين المسرح والتداولية؟ وأي منهما يستمد نمذجة من خلال استعمال الأخر؟ هل استخدمت التداولية وسيلة لدراسة الخطاب المسرحي، أم أنها استعملت للتلفظ المسرحي كنموذج تفكر به في مختلف القضايا اللغوية التي تدرسها وهذا الإشكال توصل إليه دومنيك مان قنو، وما يدعم قوله هذا أن المقاربات التداولية تتناول الخطاب الأدبي بصفة عامة والخطاب المسر حي بصفة خاصة

ونظرا لتعدد مفاهيم التداولية و درجاتها المختلفة نقف أمام إشكال نظري يتمثل في :أي شكل من أشكال التداولية يمكن توظيفه في إطار نظرية المسرح؟ هذا دون أن ننسى الإشكال الثالث و المتمثل في الإشكال الإجرائي؛ذلك أن التداولية في مقاربتها المتعددة استطاعت توظيف النص الأدبي المسرحي دون أن تتمكن من اختراق منطقة العرض ،فتتجه التداولية اللسانية نحو أخذ النص الدرامي وحده بعين الاعتبار مقلصة العرض إلى نص.كما يستحسن إذن اختيار الروابط المنطقية و التي استعملت من لدن الممثل الواحد و الخشبة لمعرفة ماذا غيرت في الروابط المنطقية للنص

ونتيجة لهذا الإشكال توقفت المقاربات التداولية عند حدود النص الدرامي ،و لم تتجاوزه إلا في حالات قليلة،وذلك من خلال المقاربة السيميائية التي اهتم فيها أصحابها بدراسة العلامات المسرحية (كالممثل وصفاته الجسدية،والعلامات المصاحبة... ،والبحث عن مساهمتها في صياغة الدلالات الاصطلاحية ،والاجتماعية، والثقافية...إلخ،ولكن على الرغم من هذه المحاولات إلا أنها لم تستطع أن تخرج من دائرة النص الدرامي.

ثالثا:البعد التداولي للخطاب من خلال أفعال الكلام:

تعد نظرية الأفعال الكلامية من بين النظريات التداولية التي كان لها صدى كبير في مجال الدراسات اللسانية بالخصوص، وقد أسسها الفيلسوف الانجليزي أوستين" "AUSTIN" الذي يرى أن وظيفة اللغة الأساسية ليست إيصال المعلومات و التعبير عن الأفكار، إنما هي مؤسسة تتكفل بتحويل الأقوال التي تصدر ضمن معطيات سياقية إلى أفعال ذات صبغة اجتماعية".

وانطلق أوستين في تأسيس هذه النظرية من انتقاده للرأي القائل أن اللغة تهدف بالخصوص إلى وصف الواقع، وأن وصف شيء معين لا يمكن له أن يخرج عن إطار الخطأ و الصواب ويؤكد أن هناك بعضا من الجمل لا يمكن الحكم عليها بالصدق أو الكذب، أو تصف الحالة الراهنة أو السابقة وإنما تغيرها أو تسعى إلى تغييرها كجمل: الاستفهام، والتعجب، والأمر، والنهي ... الخ.

1ـــ مفهوم الفعل الكلامي:

أصبح مفهوم الفعل الكلامي نواة مركزية في الكثير ممن الدراسات التداولية، وفحواه أن كل ملفوظ يقوم على نظام شكلي دلالي انجازي تأثيري، وفضلا عن ذلك يعد نشاطا ماديا نحويا يتوسل أفعالا قولية لتحقيق أغراض إنجازية وغايات تأثيرية.

وقد قسم اوستين الأفعال الكلامية إلى مجموعات خمس،هي:

1- الحكيمات:(verdicitifs) وهدفها هو إصدار الأحكام بناء على سلطة رسمية، أو أخلاقية، وتشم كلا من أفعال: الحكم ،والتبرئة،والتحليل،وإصدار مرسوم.

2- التكليف:(commissifs) ويلزم المتكلم نفسه بأفعال محددة مثل: وعد، وتمني، والتزم، وأقسم، وتعهد .. الخ.

3- العرضية:(expositifs) و الهدف منها الحجاج و النقاش و التبرير؛ أي تستعمل لعرض مفاهيم و تبسيط موضوع مثلا : أكد ،واعترض ، ومثل ، وفسر

4- السلوكيات : (comportemanteaux) هدفها إبداء سلوك معين كالشكر ، والترحيب والنقد ، والتعزية والمباركة ،واللعنة

5- التمريسية : (exercitifs) هدفها إبداء إصدار حكم فاصل ، أي تقوم على إصدار قرار أو ضد أو لصالح سلسلة أفعال مثل : دافع عن ، ونصح ، وعين ،وطالب ،...الخ.

وقد توصل أوستين في مرحلة متأخرة من مراحل بحثه إلى تقسيم الفعل الكلامي إلى ثلاثة أفعال هي:

أ- فعل القول: ويراد به إطلاق الألفاظ في جمل مفيدة ذات بناء نحوي سليم وذات دلالة.

ب- الفعل المتضمن في القول: وهو الفعل الإنجازي الحقيقي إذ إنه عمل ينجز بقول ما.

ج- الفعل الناتج عن القول: يرى أوستين أن القيام بفعل القول، وما يصحبه من فعل متضمن في القول، يقوم بفعل ثالث هو التسبب في نشوء آثار في المشاعر و الفكر، ومن أمثلة ذلك: الإقناع، والإرشاد، التثبيط، والاستفزاز ... الخ.

ونلحظ ذلك في المقطع من المسرحية في قوله

الملك: أآذن لكم بالكلام، مم جئتم تشكون.

زكرياء:.. الفيل الفيل يا ملك الزمان.

فعل القول:أآذن ... تشكون.

فعل متضمن في القول: الإلحاح على سبب المجئ.

الفعل الناتج عن القول: الفيل الفيل يا ملك الزمان.

كان سؤال الملك مباشرا و الجواب عنه من طرف زكريا كان ملائما فلم يحدث استلزام حواري

أـــ الفعل الكلامي غير المباشر:

يعد سيرل من بين الأوائل الذين تناولوا بالدرس" الأقوال التي تدل صيغتها على ما تدل عليه، فقد لاحظ أن التأويل الكافي لجمل اللغات الطبيعية يصبح متعذرا إذا اكتفينا بما تحويه الصيغة من معلومات، وابرز مثال على ذلك المثال المشهور:"هل يمكنك أن تناولني الملح" التي ظاهرها استفهام، ولكن دلالتها لا تشير البتة إلى الاستفهام إنما تشير إلى الطلب".

إذن فالجملة دلالتها الحرفية الاستفهام في حين أن دلالتها الضمنية الالتماس، وهذا ما اصطلح عليه "سيرل" بالاستلزام الحواري، أو الأفعال اللغوية غير المباشرة، وقد اقترح "غرايس" مجموعة من القواعد لتضبط عملية التخاطب وتشمل على:"قاعدة الكم" و قاعدة الكيف" و "قاعدة الورود" و "قاعدة الكيفية"، و إذا تم خرق إحدى هذه القواعد فينتج لدينا استلزام حواري.

ويبدو ذلك واضحا في قول زكريا

الفيل الفيل

فهذا التكرار المعجمي كان يتضمن إنكارا لصنيع الفيل وما يحدثه من خراب داخل مزارع الفلاحين.

2ـــ الحوار المسرحي:

تقوم دعائم الخطاب المسرحي على الحوار الذي يوظف فيه المتخاطبان كل طاقتهما الفكرية، و الجسدية في كثير من الأحيان. ومن الدراسات المتميزة في إطار التداولية المسرحية ما قامت به"آن أوبرسفيلد" و "أوركيوني" بتطبيقهما لنظرية أفعال الكلام

على الخطابات المسرحية، حيث توصلت أوبرسفيد إلى أن خصوصية التلفظ المسرحي تتجلى في تراكب وضعيتين للتلفظ هما: وضعية التلفظ التخييلي، ووضعية التلفظ المشهدي(فوق خشبة المسرح)، وإن الكتابة المسرحية الحديثة تولي اهتماما كبيرا لصراع الأفكار ولعواطف، التي تنتج عن صراع الأفراد والجماعات.إذا فالمسرح يوظف بصفة خاصة الخطاب العادي (اليومي) لإظهار الحركية الخاصة للعلاقات الإنسانية بالطريقة التي تتجلى فيها استراتيجية أفعال الكلام.

في حين هناك من يذهب إلى القول أن أفعال الكلام في المسرح ما هي إلا مجرد تمثيلات لفعل الكلام في الواقع، لان حوارها خيالي وليست له أي صلة بالواقع، غير أن هذا القول مردود على أصحابه لأننا نرى أن عناصر الفعل الكلامي كــ(الفعل التلفظي) متحققة دائما، فبمجرد أن يتلفظ المتكلم بقول فهو أنجز فعلا، ولو كانت الوضعية الخطابية غير حقيقة، فحينما يقول أحدهم أتوقف عن فعل ذلك الشيء، فإذا توقف بالفعل يكون قد حقق من جراء ذلك فعلا رغم كون الوضع الخطابي خيالي.

و المتكلم قبل أن يتكلم يطرح على نفسه مجموعة من الأسئلة من النمط الآتي: من أكون لأتلفظ بهذا القول؟ ما مقام الشخص الذي أخاطبه بهذا الأسلوب؟ لماذا أقول له/ يقول .. وغيرها.

ومن نماذج ذلك في المقطع:

الحارس:...الآن تدخلون قاعة العرش الويل لكم إن بدر منكم شغب للمثول أمام الملك أصولا فلا تنسوا ذلك

زكرياء: سنثبت إننا نحسن الوقوف بين يدي الملك أتسمعون؟... ثم بعدئذ نرفع للملك شكايتنا.

من خلال كلام الحارس يبدو أن الملك مستبد وللوقوف أمامه يجب على زكريا أن يكون على هيئة معينة ومخصوصة وإلا وقع عليه العقاب.

وفي حين نلاحظ تغيير أسلوب الكلام بين الملك وزكرياء حين طلب منه تزويج الفيل

زكرياء:نحن نحب الفيل ... كي تمتلئ المدينة بالفيلة.

الفرمان الثاني: يأمر بمكافأة هذا الرجل الجريء (زكرياء) وتعيينه مرافقا دائما للفيل

3ــــ شروط النجاح: لضمان نجاح الفعل الكلامي بين المتخاطبين ينبغي توفر القواعد التأسيسية التي نادى بها (غرايس)، لكن هناك من أطراف الكلام من يخترق قانون التأدب الذي أكدت على أهميته(روبين لاكوف)، وراح يمارس سلطته على الآخرين من خلال خطابات تجسد الفرق بينه وبين الآخرين، وهذا النوع من الخطاب يبرز في كلام الحارس حين قال احنوا رؤوسكم وادخلوا

هذه الأوامر وجهها الحارس للناس الحاضرين لأنه يملك السلطة عليهم فهو يخترق قانون التأدب الذي يؤكد على أهمية إظهار الود إلى المرسل إليه.

4ــــ الاستلزام الحواري: كما هو معلوم أن اللغة ليست وسيلة التعبير عن الأفكار أو توصيل المعلومات فقط ، بل هي سبب في تحويل الوضعيات لجعل الآخر يعترف بالنوايا التداولية للمتكلم . وانطلاقا من ذلك تلعب الأفعال الكلامية دورا في تحويل مقاصد ومعتقدات المتكلمين ،وذلك من خلال العمليات الذهنية الاستنتاجية التي يقوم بها المتكلمون والتي لا تظهر في العملية التلفظيّة ، وهذا يظهر في إجابة زكرياء : نحن نحب الفيل ... كي تمتلئ المدينة بالفيلة

إن إجابة زكرياء على الملك تدل على إن المجتمع لا يحرك ساكنا ولا يستطيع مواجهة الملك .

4ــــ الأفعال الكلامية الجامعة:إن النصوص مهما كان طولها لا تؤدي بالضرورة دائما أفعالا كلامية مختلفة كالشكر والتهنئة.إلخ،وإنما تؤدي فعلا كلاميا واحدا في كثير من الأحيان أصوات :

-أترى النوافير ؟

– كالخيال

– امشوا بهدوء، ولاتجروا أحذيتكم جرا

- الحراس قساة

- قلبي يدق

- أين الملك ؟

- (صوت الطفلة) أين يختبئ الملك ؟

إن هذا الحوار في معظمه يحمل دلالة الخوف ، لكن هذا لا ينفي وجود أفعال كلامية أخرى كالاستفهام وغيرها لأن العملية التخاطبية لا تقوم على فعل كلامي واحد وإنما تتضافر الأفعال الكلامية المختلفة لتعبر عن الكفاءة التداولية للمتكلمين .

الخاتمة: سيطرت العناصر التداولية ممثلة في : الأفعال الكلامية , والاستلزام الحواري والحوار المسرحي على هذا المقطع من مسرحية الفيل يا ملك الزمان لـــ(سعد الله ونوس) من بداية النص إلى نهايته, وكان لهذه العناصر الدور الفاعل في ترابط النص واتساق أجزائه .

ولقد استطاعت التداولية أن تفتح آفاقا جديدة أمام الدرس اللغوي الذي سادته الدراسات الشكلية الأولية وبيان أن اللغة مؤسسة تضمن استمرارية الأقوال أثناء الخطاب ،كما استطاعت المداخلة أن تصل إلى العلاقة بينها وبين والمسرح

الهوامش

[1] أساس البلاغة للزمخشري تحقيق محمد باسل عيون السود منشورات دار الكتب العلمية بيروت لبنان ، ط1 1998،ج1 ص 303.

[2] الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية عمر بالخير منشورات الاختلاف الجزائر ط1 2003 ص 155.

[3] التداولية عند العرب دراسة تداولية لظاهرة الافعال الكلامية في تراث اللسان العربي مسعود صحراوي دار الطليعة بيروت لبنان ط2005 ص16.

[4] ينظر: المقاربة التداولية فرانسواز ارمينكو، ص 07.

[5] لسان العرب ابن منظور دار صادر بيروت لبنان، ط1، ج2، 1997، ص 275.

[6] قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوضيفية بنية الخطاب من الجملة الى النص، أحمد المتوكل دار الامان الرباط د.ط د.ت ص 16.17.

[7] دروس مسرحية منتقاة من الموقع الإلكتروني أحمد الحمدينو

[8] سعد الله ونوس، أديب مسرحي سور، ولد في محافظة طرطوس في سورية. كاتب مسرحي، 1941–1999م، من مؤلفاته (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) ، (الفيل ياملك الزمان). وهذه الاخيرة كانت سبب كتابتها الاستبداد المتفشي في الوطن العربي، و المجتمع الخانع الذي لا يحرك ساكنا.

مداخل نظرية في أسس سميولوجيا المسرح

د/ كريم بلقاسي و د/ نبيلة بوخبزة

مقدمة:

على الرغم من تأخر ظهور المنهج السميائي في النقد المسرحي، فإنه استطاع أن يخلق لنفسه زاوية متمركزة للنظر إلى الظاهرة المسرحية، و أن يصوغ أسئلته و قضاياه الخاصة، متوسلا بجهاز مفهومي دقيق. و قد انصرف اهتمام هذا المنهج إلى تحليل النص الدرامي و العرض مركزا على تنظيمها الداخلي، و على دينامكية العمليات الدلالية التي يشارك فيها كل من الممارسين و المتفرجين. فسيميولوجيا المسرح منهج ينصب على تحليل النص/ العرض و يهتم بالتنظيم الشكلي للنص أو الفرجة، كما يعنى بديناميكية سيرورة الدلالة و بإنتاج المعنى بواسطة تدخل الممارسين و الجمهور[1].

و نشير إلى أن المرحلة السيميولوجية الأولى ركزت على تأسيس سيميولوجيا المسرح فصادفت عدة صعوبات منهجية مرتبطة أساسا بتصنيف العلامات، الطابع الآلي لسيميولوجيا التواصل، الدلالة الإيحائية، و العلاقة بين النص و العرض..و نحن في هذا الإطار سنركز على الاتجاهات الجديدة لسيميولوجيا المسرح، و هو ما يهتم به موضوع بحثنا.

أ- **الإخراج و السيميولوجيا:** بعد الناقشات النظرية الأولى للنقاد السيميولوجيين الذين اقترحوا نموذجا متكاملا، لكنه شديد العمومية و التجريد، تمت العودة إلى مساءلة براغماتية أكثر للموضوع المسرحي، مثلما كان الأمر في بداية حلقة "براغ" اللسانية مع "هونزل" وَ "فلترو فسكي" وَ "بوكاتريف". هكذا أصبح يتعين على كل اشتغال دال أن يجري تفسيره في السياق الخاص بالعرض المدروس، كما غدا الإخراج فعلا سيميولوجيا يحرص على محو آثار اشتغاله، بدرجات متفاوتة، لكنه لا يفتأ يفكر في تركيب علاماته و قراءتها.

فالمخرج ذا النزوع السيميولوجي (مثل دومارسي) يفكر بواسطة مجموعة متوازنة من العلامات، و يعي مقادير المواد التي يستخدمها، كما أنه يكون ذا حساسية بتواتر العلامات الموظفة، و كذا بالتناسب القائم بين الأنساق: الموسيقى "التشكيلية" القول "الفضائي" و الإيماء المناسب للإيقاع الخفي للنص إلخ[2] . و يبقى أمام السيميولوجيا أن تكشف عن الصور البلاغية المتحكمة في إنتاج المعنى باعتباره ناتجا عن أنساق العلامات. و يشكل التقابل بين الاستعارة و المجاز نقطة انطلاق جيدة بالنسبة لهذه البلاغة، و إن كان عليها ألا تقتصر عليهما.

ب- **تنظيم أنسقة العلامات:** تبحث السيميولوجيا عن التقابلات بين العلامات التي تنتمي إلى أنسقة متباينة، كما أنها تقيم تعارضات ثنائية بين الشفرات، و تقترح تراتبية بين المواد في هذه اللحظة أو تلك من لحظات العرض. فالإخراج يركز على بعض العلامات مهملا بشكل حتمي أخرى، كما أنه يعين لحظات الوقف في العرض بواسطة نسق الإنارة، و يعزل المقاطع. يضاف إلى هذا أنه يرصد بشكل خاص مفاصل الأنسقة الركحية، و يتلذذ بإدراك مظاهر التفاوت بينها، و من قبيل التناقض الذي يمكن أن يقوم بين النص و النسق الموسيقي أو التنغيم و كذا الديكور الذي يمتنع عن التعبير، طالما أن النص و اللعب لم يقوما بتوضيحه إلخ.

و تهتم السيميولوجيا بخطاب الإخراج، أي بالكيفية التي تتوالى بها مقاطع العرض و كذا بالحوارات و العناصر البصرية و الموسيقية. فهي تبحث في تنظيم "نص الفرجة" أي في بنيته و كيفية تقطيعه. إنها تذكرنا بالفكرة الحدسية القائلة إن فهم العرض يعنى القدرة على تقطيعه وفق كل المعايير: السردية و الدراماتورجية و الإيمائية و الإيقاعية.

و بذلك فهي تقع على المستويين الاستبدالي (أي تحليل النسق بكامله في كل لحظة من العرض) و التأليفي (تطور هذا النسق على امتداد العرض). إنها تعطى لنفسها حرية البحث عن التشكيلات الجديدة و الموضوعات، أي عن العناصر المتكررة أو المترابطة التي يسمح بمعرفتها بقراءة منسجمة للفرجة.

و أخذ علم الجمال منزلة كبيرة في الخطاب الفلسفي الحديث مع "**كانط**" و "**هيجل**" و بدأت التصورات السيميائية للجماليات تتبلور في كثير من الأبحاث. و لا سيما المتعلقة بجماليات الخطاب البصري سواء تعلق الأمر بالصورة الفوتوغرافية أم بفنون العروض المسرحية و ما اتصل بها من إضاءة و سينوغرافية و إخراج و ديكور، و ما إلى ذلك مما يخرج عن فضاء العلامات اللسانية مثل السينما و الفنون التشكيلية و العمارة لتأخذ تعبيرا أيقونيا تارة و رمزيا تارة أخرى. فتناول "**موكاروفسكي**" الفن بوصفه واقعة سيميائية لا تنحصر في المحاكاة السلبية للواقع، ولكنه حامل لدلالات في العمل الفني. لقد سبق له أن أرسى أسس التصورات اللسانية و النقدية و الجمالية ضمن ما يعرف **بحلقة براغ اللسانية** التي أسهمت في إخصاب حقل السيميائيات، و نذكر هنا خطاطة "**جاكوبسون**" التي أشارت هنا إلى الوظيفة الشعرية التي تعد في جوهرها جمالية إذا أرجعناها إلى أصول الجماليات الأرسطية، و ذات طبيعة محايثة لا تحيل إلا على داخلها، و لا تحيل على شيء خارجها.[1]

و على الرغم من ذلك فإن "**جاكوبسن**" لا يدعو إلى انفصال الفن؛ بل إلى استقلاليته، و لا ينطلق من المصادرة التي ترى أن الفن مكتف بذاته، و يقر بأن الفن ينتمي إلى النظام الاجتماعي و يتسم بالتغيير في علاقاته مع القطاعات الأخرى داخل البنية الاجتماعية، و يخضع إلى التطور الجدلي.

إنها تشد انتباه المتلقي بنظمها و بنيتها التركيبية. فوقعها الجمالي كامن في العالم الذي تكونه الكلمات كما قال "**بول فاليري**" و بلغة سيميائية إنه كامن في عالم العلامات الدالة. إذا نظرنا إلى السيميائيات المسرحية نجدها تندمج في عالم السيميائيات الخاصة التي تنتظم لدراسة الخطابات المتعددة الشفرات، إذ نجد اللغة المسرحية تستدعي انساقا متباينة من العلامات المتمثلة في اللسان و المحكي و المكان و الحركات و الضوء و الديكور و الجمهور، و لا غرو أن تعد سميائيات المسرح ملتقى للعلامات.

إذ قيست لغة الجسد بالعلامات اللسانية نجدها تنطوي هي الأخرى على بعد عالمي يتباين بتبيان المواضعات الاجتماعية و القيم الثقافية، إذ أن الجسد الإنساني واحد، ويستجيب للإكراهات الطبيعية، ولكن أجزاءه العضوية المحدودة عددا كما هو الشأن بالنسبة للسان الذي يتألف من أصوات لسانية محدودة ينتج دلالات متباينة وغير متناهية، وذلك بتقطيع حركاته وفق ما تمليه الطبيعة الفيزيائية الخاضع لها وكذالك الطبيعة الثقافية .

ينتج الإنسان العلامات، ويمنحها دلالات خاصة سواء أكانت عاطفية أم روحية أم رياضية بمجرد أن يقوم بتحريك جسده ضمن الأبعاد الثلاثية للفضاء تحريك تبعث منه الأوامر والأفكار والسيرورات الحسية، وقد تتحول هذه الحركات وفق شفرات معينة ومدروسة أحيانا إلى فنون أبرزها الرقص التعبيري الذي ينطوي بدوره على سيميائيات التواصل.

وسيميائيات الدلالات، و سيميائيات الثقافة، و لكن تبق حركاته لا تتوافر بالضرورة على الخصوصية العالمية لدلالة، وتبعا لذالك يصعب جدا تنظيم المعنى تنظيما نسقيا داخل خطاب الجسد.[1]

و هكذا تبقى سيميائية "**موكاروفسكي**" واضحة المعالم في كونها رفضت النظرات الجمالية الوثوقية التي تربط الفن في مجرد المحاكاة و التسجيل الحرفي للواقع، وانطلقت في مقاربتها السيميائية للخطابات الفنية من منطلق أن للعلامة الفنية وظيفتين: الوظيفة الاستقلالية و الوظيفة التوصيلية؛ بيد أن طرح "**موركارفسكي**" لم يتسم بالعمق الذي يجعله يقدم إضافة نوعية إلى تراث التفكير الفلسفي في مجال الفن. و على السيميائية أن تفكر مليا في بناء تاريخ للأشكال مستقل قائم على متصورات تعاقبية في إطار النسق المفتوح الذي لا يقبل أن تسجنه الثقافة المعمارية.

ج- التطورات الأخيرة: لم تعد الاتجاهات المعاصرة تنجح إلى الانعزال و الإقصاء بل أصبحت السيميولوجيا تعيد إلى مجالها المنهجي تدريجيا كل ما سبق أن أقصته. و بهذا أصبحت تعنى بإشكالية الخطاب و أفعال الكلام و نظرية العوالم الممكنة و مقتضيات الخطاب و السوسيو-سيميائيات. إن هذه التطورات الأخيرة تشهد على تطويع المناهج اللسانية الصرفية و على الرغبة في إنشاء شعرية أو بلاغة للأشكال المسرحية، مع عدم الاقتصار على خصوصية النوع المسرحي، و محاولة استيعاب كل التحليلات الفرجوية.

و يبدو أن سيميولوجيا المسرح -في معناها الواسع- ليس علما جديدا، أو مجالا بكرا للبحث، بقدر ما هي دراسة تمهيدية، و إبستمولوجيا "لعلوم الفرجة"، أي أنها تفكير حول العلاقة بين مشروع دراماتوروجي و تحقق ركحي.

و تعزز الاهتمام بالقراءة المحايثة للمسرح في الغرب مع ظهور المنهج السيميائي في عقد الستينات، إذ اعتبر المسرح "موضوعا سيميئيا متميزا".

و هكذا تناول النقاد السيميائيون قضايا جوهرية في الخطاب المسرحي كطبيعة العلامة في المسرح و العلاقة بين النص الدرامي و العرض و خصوصية التلقي المسرحي، و مستويات التحليل في العرض المسرحي.. و غيرها من القضايا النظرية و التطبيقية المتعلقة بفهم التركيبة الجمالية و الفكرية لهذا الفن.

فالمسرح حسب "**سوزان بنيت**" يتطلب نموذجا تواصليا أكثر تعقيداً. فالعرض المسرحي – على نقيض النص المكتوب – يكون متاحا لجمهوره في فترة زمنية محددة، و هو عملية تفاعلية تعتمد على حضور المتفرجين و الذين من خلالهم يؤتى الحدث المسرحي أثاره، و يختلف العرض المسرحي عن العمل المكتوب و ذلك أنه يدخل في علاقة مباشرة مع جمهور المتلقين – تلك العلاقة التي تتخذ شكل القبول من جانب الجمهور أو التعديل أو الرفض، و قد انعكس هذا التعقيد الذي تتسم به العلاقة بين العرض و الجمهور على متخصص السيميوطيقا الذي شرع يولي اهتمامه بنماذج التواصل المسرحي.

فقد عمد السيميوطيقيون أساسا إلى استكشاف كثافة العلامات التي يطرحها أي عرض مسرحي، و العلاقات المتداخلة بين هذه العلامات، و اهتموا على وجه الخصوص بالعناية التي أولها التراث الأوروبي للعلامات التي تصدر عن الممثل، و يؤكد كل من جيرارGirard و أويليهOuellet و ريجولRigault في كتابهم "عالم المسرح "L'univers du theatre على أن العلامات التي يتلقاها المتفرج نادرا ما تنفصل و تتباعد عن سياق ما.

فالكلمات عادة ما يصاحبها تعبيرات بالوجه، و ما إلى ذلك؛ و تقوم العلامات من خلال عدد لا نهائي تقريبا من التراكيب المحتملة بإستثارة و تكرار و استبعاد و تصحيح و معارضة و تشكيل علامات أخرى و ذلك بشكل متزامن، و مثل هذا التعقد و التواتر للعلامات يناوئ مركزية الكلمة.

إن إمكانية التحول السريع للأشياء على الخشبة، و ذلك من خلال التحول الإشاري و التضميني للعلامات ليست إلا مستوى واحد من عملية معقدة تطرح نفسها للتلقي الجماهيري، فالعلامات يجب أن يتم تلقيها من خلال ما يسمى بالإحتمالات التوفيقيةcombinatorial possibilities (أي الجمع بين دلالات العلامة في جميع مشاهد المسرحية).

و ذلك على حد قول "إريكا فيشرليخت" ففي المشهد الأول من مسرحية "مشعلو الحرائقthe fire raisers" يتم الجمع بين السيجار (باعتباره علامة) و علامات أخرى (مثل وقت الفراغ لدى بيدرمان، و زجاجة النبيذ و الحضور المادي للخادمة) للإشارة إلى سياق برجوازي، الأمر الذي يؤدي إلى إحداث تطور في القصة و إحاطتها بإطار إيديولوجي، كما تؤدي العلامة بين مجموعة العلاقات و التكوين الاجتماعي للجمهور.[1]

و علاوة على ما سبق فقد وجه دارسو السيميوطيقا بعض الاهتمام إلى جمهور المسرح باعتباره ظاهرة اجتماعية، كما رأينا في حالة العلامة التي تطرح فوق الخشبة و التي يصعب دراستها بمعزل عن العلامات الأخرى فوق الخشبة.

و يرى الناقد المسرحي "**كلير إيلام**" أنه يوجد في عملية التلقي ميل نحو الإدماج و التوحيد يسلم أثنائها الفرد ذاتيته للجماعة و ذلك أثناء فترة العرض. و ينظر "**بافيس**" إلى عملية الإرسال و التلقي باعتبارهما طرفان في حلقة تأويلية يستلزم كل منهما وجود الآخر.

فيوضح "**بافيس**" أن القراءة هي مجموعة الإجراءات التفسيرية التي تؤدي إلى تلقي العرض ففي أسلوب "الاتصال من خلال القراءة/الكتابة"، لا يمكن أن نعتبر القراءة مرحلة ثانوية و لكن تظهر كوجه آخر لازم للكتابة.

لأن القراءة الساذجة (–التي تتم دون وعي بالآليات المرتبطة بها–) مرفوضة باعتبارها تشويهاً، لأنها تطمس –تلقائيا– وسائل إنتاج العمل و تطمس قراءته، مثلما تطمس الجماليات الكلاسيكية عملية بناء المعنى نتيجة لدورها الإيهامي.

إن هذه القراءة المستنيرة بين طيات النص كي ندركها، يمكن أن تكون هي "اللغة الشارحة"، الوصفية و المفسرة، و التي يمكن أن تكون عنصراً واحداً، أو عدة عناصر من العناصر التالية:[1]

1. منظومة أنشئت من خلال النقد.
2. صورة انعكاس ذاتي داخل العمل الفني نفسه.
3. أسلوب أدبي يميز العمل الفني ببصمة مؤلفه.
4. صورة المتلقي و حالة التلقي. "توجيهية التلقي".

و لأن النص يعنى العرض في هذه الحالة، فلا بد أن نضيف إلى تعبيراتنا العشوائية عن القراءة النصية، تحولات المعنى التي تحتل مكانها عند كل مستوى من مستويات التمثيل. فإذا بقيت في نهاية القراءة خيارات درامية أو مسرحية ظاهرة، فإن المخرجون يعتمدون إخفاء خيارات أخرى و لا يمكن قراءة التجسيد شفاهيا باعتباره نصا، رغم وضوحه وضوحا عيانيا.

و في النهاية يقطع " الإفصاح المسرحي Inunciation Théâtral " (إيقاع التمثيل – الإيماءات تحديد أماكن الممثل – الحضور...الخ) الحدث و التمثيل و النص، و ذلك وفق شبكة لا تصلح إلا للإخراج.

ف "التجسيد Iconization أو تقديم النص بصورة مرئيةMise en vue" هو الأساس و ليس مدلولات النص: يكتشف النص بكل قابليته للكسر و يتهدد دائماً، و كأن الإيمائية هي التي تقطع تواصله في أي وقت، و هي التي تقود المتلقي إلى إيقاع التلقي. إن الفن الروائي (النص+ المنظومات المختلفة للسرد+ السرد+ الأفكار التي يحملها بداخله) يقع دائما تحت رحمة التقطيع أثناء التمثيل: الحدث– الواقع المادي للمتلقي– حضور الممثل. إن المسرح هو فقط الذي يقدم هذه العلاقة المبهمة أثناء العرض: اللغة– الفكر – الخيال، يجسدون و يحضرون لمشاهدتهم فضلا عن فهمهم.

و تظهر هذه العلاقة في فن القص و ذلك من خلال:

أ– القراءة الأفقية: و تتمثل في تلقي مطيع للنص و السرد و الأحداث و الأفكار.

ب– القراءة الرأسية: و تتمثل في تلقي مستخلص من الأحداث، و من عاطفة متأججة بحضور الممثل، و من الفعل التأويلي لتفسير العرض.

و توجد طريقتان مختلفتان لفهم معنى العمل الفني (النص الدرامي أو العرض المسرحي):

1. تفسير البنية الداخلية: و هو ما يسمى بالتناول السيميوطيقي طبقا لمنهج "بنفنست".
2. تتبع علاقة العمل الفني بالإشاري: و هو يعني أن فهم النص ليس مسألة بحث عن قصد خفي ورائه، بل تتبع حركة المعنى في اتجاه العالم الإشاري، أو تتبع التفسير في عالم مفتوح أمام النص، لكي نفسر وسائل انتشار الوسائط الجديدة التي يطرحها النص بين الإنسان والعالم.

و يطرح "**ماركو دي مارينيس**"Marco de Marinis رؤيتين دراميتين للمتفرج أولهما ترى فيه طرفا سلبيا لا يعدو أن يكون هدفا للأفعال و العمليات التي يضطلع بها المخرج و المؤدون و المؤلف إن وجد، أما الرؤية الثانية فتنظر للمتفرج باعتباره طرفا فاعلا يضطلع بعمليات التلقي المتمثلة في الإدراك و التأويل و التقييم الجمالي و الاستجابة العاطفية و الذهنية.

و يذكر "**ويلفريد بلسو**" Wilfried Passow أنه في إطار الدائرة الاتصالية توجد مستويات مختلفة من التفاعل؛ حيث يقول:[1]

يمثل التفاعل المسرحي أهمية محورية بالنسبة للمسرح و هو تفاعل ينقسم إلى عدة مستويات أولها: التفاعل بين المشاهد و الذي يتم في إطار العالم المتخيل (و يمكن تسميته بالتفاعل المشهدي المتخيل).

و ثانيهما: التفاعل بين الجمهور و هذا العالم المتخيل (و يمكن تسميته بالتفاعل بين الجمهور و الخشبة في حيز عالم الخيال)، و يوجد مستوى ثالث يتمثل في التفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية (و يمكن تسميته بالتفاعل الحقيقي فوق الخشبة). أما المستوى الرابع فيتعلق بالتفاعل بين الجمهور و الممثلين (و هو التفاعل الحقيقي بين الجمهور و الخشبة). أما المستوى الأخير فهو يرتبط بالتفاعل بين أفراد الجمهور و بعضهم البعض.

و إذا انتقلنا إلى الحقل النقدي المسرحي العربي، و جدنا أن ظهور المنهج السيميائي كان متأخرا، فإن النقد المسرحي لم يلتفت إلى الحداثة النقدية إلا في عقد التسعينيات، باستثناء بعض المقالات التي كانت تظهر على صفحات بعض الدوريات، و هي في معظمها مترجمة عن الغربيين، إذ لم يعرف النقد المسرحي العربي المنهج السيميائي، و ضل منشغلا بالبحث عن المضامين

الاجتماعية و البيوغرافية و النفسية في النصوص الدرامية على وجه الخصوص أو منصرفا إلى الخوض في قضايا تتصل بتأصيل الفن المسرحي في تربية الثقافة العربية.

و لا يمكن الحديث عن المنهج السميائي في الوطن العربي إلا في عقد التسعينات حيث ظهرت دراسات تعرف بهذا المنهج، و تحاول تطبيقه في قراءة بعض النصوص الدرامية و العروض المسرحية.

و قد تناول الباحث المغربي الراحل "**محمد مسكين**" في كتاباته النقدية و التنظيرية جملة من القضايا التي تقع في صميم البحث المسرحي، و مكونات التواصل المسرحي، و مسألة الوحدات الخطابية التي تؤلف العمل المسرحي، و قضية اللغة الواصفة في النقد المسرح و غيرها من القضايا: [3]

1- **تفكيك الخطاب المسرحي:**

لقد اهتمت السيميئيات منذ ظهورها بتفكيك الخطابات التي تشتغل عليها من خلال التمييز داخلها بين مستويات مترا تبة (hiérarchiques) و هرمية، مؤلفة من وحدات تربطها علاقات:

- توزيعية، داخل المستوى الواحد.
- إدماجية، بين وحدات مستويين يتضمن أحدهما الأخر.

هكذا ميز "**بارث**" داخل خطاب السرد مثلا بين مستوى الوظائف، و هو أدناها، و مستوى الأفعال، و هو أوسطها، ما دامت وحداته تتحصل من تركيب الوظائف فيما بينها، و أن نظم تلك الوحدات يسفر عن وحدات المستوى الأعلى الذي هو مستوى السرد. فميز فيه بين ثلاثة عناصر هي: "الشخصية و الحدث و الحوار". و هي لا تحدد باعتبارها جواهر مستقلة و إنما انطلاقا من العلاقات الوظيفية التي تربط بينها. " فالحدث و الحوار كعنصرين دالين يأخذان وظيفتهما من خلال ارتباطهما بالشخصية".

أما الشخصية فهي عنده علامة، مؤلفة من دال و مدلول، و هي تستمد هذا المدلول من الواقع و التاريخ، في حين أن الحدث هو صورة و إشارة بالمفهوم السيميائي في نفس الوقت. إنه صورة لأنه يدل مباشرة على الشخصية، إنه أداة كشف و توضيح. و هو إشارةindice لأنه لا يملك أهمية من ذاته، و لكن من علاقته بالشخصية.

و يتحدد الحوار عنده باعتباره "صيغة"، أي الشكل الخطابي الذي يميز الفن الدرامي في مقابل صيغة الحكي التي تميز الرواية و القصة. فالحوار هو الأساس الأنطولوجي للكتابة المسرحية، لأن الكتابة المسرحية تفرض الحوار كلغة.

و ما يهمنا نحن أن هذا الفكر التفكيكي، الباحث عن الوحدات و العلاقات، يستلهم روح المنهج السيميائي.

فالعرض المسرحي منظومة معقدة و متشابكة العناصر، بحيث يصبح تحليل تأثيرها على المتلقيين أمرا معقدا بذاته إلى حدّ كبير. و لذلك يجد الناقد نفسه مضطرا إلى فصل كل عنصر من عناصر العرض الأخرى، كي يدرسه و يحلله على حدة، ثم يعيد تجميع كل هذه العناصر لتوضيح مدى التفاعل فيما بينها، و هل أدى هذا التفاعل إلى وحدة درامية استشعرها المتلقون، أم أن التفاعل تحول إلى نوع من التشتت أفقد العرض المسرحي شخصيته المتميزة؟ خاصة و أن هذا التفاعل لحظي، أي يتم استشعاره و استيعابه لحظة بلحظة في أثناء العرض. و هو استيعاب لابد أن تتوافر فيه شروط ثلاثة هي: حدة التركيز، و قوة الدفع، و تصاعد التحولات.[1]

1.حدة التركيز: و هي قدرة العرض المسرحي على إثارة الانفعالات الحادة، و إضاءة مناطق معتمة في عقل المتلقيين و وجدانهم، و فتح منافذ جديدة على حقائق الحياة الغامضة في محاولة جادة و ممتعة لفهمها و استيعابها.

فالعرض المسرحي تجربة تمتاز بأنها تمتلك القدرة على التركيز، و التجميع و التفاعل و الحدة و البلورة، و التنوير، و إثارة الانفعالات الصحية و الصحيحة، و غير ذلك من الطاقات التي تعجز حياتنا اليومية عن إمدادنا بها.

2.قوة الدفع: و تتمثل في قوة الحوار و منطقيته، و حيوية الشخصيات و مصداقيتها و إثارة الدهشة نتيجة للتطورات المتجددة بأسلوب يمكن أن يمزج بين الحتمية و المفاجأة.

و التلقي يمكن أن يرتفع إلى أعلى درجاته عند وقوع المفاجآت المثيرة، خاصة تلك التي تتولد من السياق الدرامي و لا تفرض عليه من الخارج، إذ يشعر المتلقي أن استيعابه للسياق لم يمنع دهشته لمفاجآت جديدة صادرة عنه.

3. تصاعد التحوّلات: و التي تعني أن الأحداث السابقة لم تكن مجرّد تراكمات متكلسة وميتة بلا نتائج، بل هي خلايا حية متفاعلة في جسم المسرحية بصفة مستمرة، بحيث لا تمر لحظة على أحداث المسرحية و مواقفها إلا و هي في تصاعد متجدد نتيجة للتحولات الجارية التي لا تهدأ.

فالمتلقي يشعر دائما أنه يسير في طريق بلا عودة منه، لكنه طريق مثير حافل بالانحناءات و التحولات و الاكتشافات التي تلقي أضواء متجددة على أحداث الماضي و مواقفه و تواصل تجمعها و تفاعلها و تصاعدها حتى تصل إلى قمة التحول الأخير في المسرحية.

ففي بداية العرض المسرحي يتلقى المتفرج التفاصيل الأولى للمواقف الخطوط الأساسية للشخصيات و هي تفاصيل قد تكون مثيرة في حد ذاتها لكنها لا تتجاوز هذه الحدود في هذه المرحلة المبكرة من العرض المسرحي.

و مع تصاعد الأحداث و تطوُّر السياق يدرك التلقي أن استيعابه المبكر لتلك التفاصيل قد اكتسب أبعاداً أشمل، لأن تأثيرها يزداد و يتضاعف من موقف لآخر. و بالتالي فإن متابعة العرض المسرحي كتجربة جمالية و سيكولوجية، هي ثراء لتجربة الإنسان في حياته الشخصية و تعميق نظرته اتجاه الآخرين.

3- لغات الخشبة و مسألة اللغة الواصفة:

يوظف العرض المسرحي أنساقا علامية متعددة و متباينة من حيث مادتها التعبيرية، و حجم وحداتها، و قنوات إدراكها.. فإذا كان المسرح الكلاسيكي يسيد النسق اللفظي، و يجعل الأنساق السمعية البصرية الأخرى في مرتبة ثانوية، فإن المسرح الطليعي حاول أن يعيد الاعتبار لتلك الأنساق، و ذلك حين أسند لها وظائف دلالية و جمالية لا تقل أهمية في نقل منضمون المسرحية السردي و الفني عن اللغة اللفظية.

و قد اقتدت السيميائيات المعاصرة بالطليعة المسرحية في الاهتمام بكل أنساق العلامات البصرية منها و السمعية و بوأت النسق اللفظي مكانه الطبيعي داخل الأنساق الأخرى.

و للإشارة فالقصد بهذه اللغات ليس فقط تلك المعروفة، كإيماء الممثل و لباسه و تصفيف شعره و الديكور و الأكسيسوار و بعد الفضاء.. بل أضاف إليها أنساقا أخرى، تستطيع اختراقها جميعا و التعبير من خلالها و هي المواد و الأشكال و الألوان.

يقول أمبرتو إيكو: " إن المسرح النقدي يجب أن يعتمد على الجانب المرئي في خطابه الإبداعي، من خلال مخاطبة عين المتلقي عبر أشكال و مواد جديدة (خيوط، أسلاك، زجاج، ورق، حجر، جلد، عظام، قصب..) يجب أن يتحول الفضاء المسرحي إلى نسق من العلامات و الدلالات يتحول فيها اللون لغة تؤسس علاقة فاعلة مع الشخوص و الأحداث".

إن العرض بهذا المعنى لا يقتصر على كونه دالا كبيرا لمدلول كبير هو الحكاية المسرحية بحيث يعمل المتفرج على ترجمة مكوناته المادية إلى مدلولات تخيلية، تتحصل له من خلالها المتعة الجمالية الخاصة بالفن المسرحي، و إنما هو لعبة رمزية أيضا، تتبادل فيها العلامات الوظائف و المواقع و تؤسس لشفراتها الخاصة التي تجعل الفرجة أثرا مفتوحا بتعبير "أمبرتو إيكو"، مليئا بالمفاجئات و الاكتشافات و التحولات. بهذه التحولات التي تجعل المتفرج كائنا يقظا، مشاركا في بناء المعنى، لا مجرد مستهلك خامل للحكاية.

و كل ما سبق ذكره، يسهم بقدر كبير في خلق لغة ركحية مادية و حسية، تخاطب حواس المتفرج، و تؤسس لجمالية تشكيلية مسرحية، لا تقتصر فيها الدوال على مرجع تخييلي غائب (حكاية المسرحية)، بقدر ما تحيل في المقام الأول على ذاتها، و على وجودها المادي الشاخص.

و قد كان الباحث "أمبرتو إيكو" يدرك ما كانت تطرحه هذه الجمالية من تحديات أمام الناقد. و يأتي على رأس هذه التحديات قضية اللغة الواصفة أو الميتالغة (Le métalangue) ذلك بأن توظيف الخشبة لكل هذه الأنساق العلامية، يجعل من الصعب على المحلل الإحاطة بها كلها، و وصف مكوناتها بواسطة لغة طبيعية/لفظية.

و يقول في هذا الصدد: "إن الوحدات المكونة للكولاج المسرحي، هي علامات و رموز و دلالات. من الصعوبات التي تواجهها السيميولوجيا التشكيلية غياب المصطلح الوصفي. خاصة و أن التعامل يتم مع لغة لا تعتمد الكلمات، و لكن تخلق قواعدها الخاصة في التواصل من خلال الألوان و الأشكال و الظلال و المساحات.."

1- شفرات التلقي المسرحي:

يشير "**باتريس بافيس**" في "قاموس المسرح" أن المسرح عبارة عن مجموعة من العلامات يتم إرسالها بصورة مباشرة و مقصودة للجمهور. فمن الضروري تفكيك بعض شفرات التلقي[1]:

1. <u>الشفرات البسيكولوجية:</u>

أ- **إدراك الفضاء:** حيث نختبر كيف يقدم الفضاء المشهدي الواقع الفني، كيفية استخدام المنظور*، ما هي الزوايا المتاحة للمشاهدة، إلى أي مدى وفق العرض المسرحي من وجهة نظر المتفرج؟

ب- ظاهرة التجسيد: ما هو نوع اللذة التي يجلبها العرض المسرحي للمتفرج؟، كيف تم تضمين عنصر الوهم و الخيال في العرض المسرحي؟

ج- بناء التجارب الداخلية(الجمالية و النفسية الاجتماعية): ما هو أفق توقع المواضيع المطروحة في العرض المسرحي؟، لا يوجد أسلوب عام لتلقي العمل الفني.

2. <u>**الشفرات الإيديولوجية:**</u>

أ- **الشفرات الخاصة بالمسرح:** فترة أو حقبة معينة، نوع مسرحي معين، جنس محدد، نمط من اللعب الدرامي.

ب- **الشفرات العامة للحكي.**

ت- الشفرات التي تربط بين ما هو جمالي و ما هو إيديولوجي.

ث- ما الذي ينتظره المتفرج من العرض؟

ج- ما الواقع الاجتماعي للمتفرج الذي يبحث عنه ثانية في العمل المسرحي؟

ح- ما هي الصلة و العلاقة الموجودة بين أسلوب التلقي و البنية الداخلية للعمل الفني؟

خ- كيف يمكن أن نعثر من خلال عمل درامي إخراجي على شفرة إيديولوجية تمكن جمهور اليوم من قراءة عمل قديم(يتعلق بفترة زمنية ماضية)؟

د- هل يمكن التمييز بين أنماط مختلفة للاتصال المسرحي؟

كما تضيف جمالية التلقي دراسة عنصر آخر في تحليل الخطاب المسرحي، ألا و هو أفق التوقع – الانتظار– و هو مفهوم جمالي يلعب دورا مؤثرا في عملية بناء العمل الفني و الأدبي و في نوعية الاستقبال، و من فكرة أن المتلقي يقبل على العمل و هو يتوقع شيئا ما.

و في المسرح، يأخذ توقع الجمهور منحيين[1]:

1- **منحى درامي:** يتجلى في توقع تسلسل ما للأحداث في المسرحية في المسرحية و طريقة معينة لحل الصراع، و بالتالي فإن عنصر التشويق يبنى انطلاقا من هذا التوقع.

2- **منحى جمالي:** يتجلى في توقع أسلوب و شكل ما للعرض و صبغة معينة للعمل: مضحك أو مأسوي أو تهكمي أو عبثي..

و أفق التوقع جزء من عملية التلقي يمكن أن يؤدي إلى الشعور بالرضا حين يتجاوب العمل مع توقع المتلقي، و إلى الشعور بالخيبة لأن العمل يصدم توقعاته و يعاكسها، أو إلى الشعور بالمفاجأة حين يقدم العمل شيئا جديدا لا يعرفه المتفرج.

و لقراءة هذه الشفرات التي تطرحها خشبة المسرح، يرى "**بافيس**" أهمية تجديد اللغة الشارحة المتضمنة في النقد المسرحي، و أن نجد شبكة وصفية و تفسيرية مناسبة للمكونات المتباينة للعرض المسرحي قد تتدخل على المستويات التالية:[2]

أولا: تحلل البنيات الدرامية و الفن الدرامي نص الإخراج طبقا لمعالجة الزمان و الفراغ و تجسيد الشخصيات في العالم الدرامي، و الترتيب التعاقبي لفصول القصة.

ثانيا: يتم تحليل تلقي العرض المسرحي عموما من وجهة نظر نفسية: كيف أتفاعل شخصيا مع الإخراج، بالنسبة لمواقف الشخصيات؟ و ما هي العواطف التي تحركني، بداية من التوحد الكامل حتى أكثر الأبعاد النقدية برودا و رتابة؟ و كيف يحدث التطهير، أو الإدراك المكتسب..إلخ.

ثالثا: في النقد المكتوب طبقا "لنقد التذوق" فإن الإلحاح يكون بشدة على العناصر التي تؤكد نجاحها. و هذا النوع من النقد هو أسلوب تنقيطي و انطباعي، لدرجة أنه يتم انتزاعه من العرض انتزاعاً؛ دون الاهتمام بمنطقه الداخلي، و من خلال بضعة لحظات في العرض، فيبنى حكما سريعا و زائفا.

رابعا: التفسير طبقا لنظرية أو جماليات تضع المسرحية أو الإخراج في الخلف، حيث تصبح إطار عاما لنظرية خطاب، و نموذج لعلامة تم توظيفها (سيميولوجية) للفن المسرحي الذي يتسم بفترة أو بكاتب معين.

تركيب:

و من جانب التلقي تستطيع السيميائيات أن تطور قدرة المتفرج على التفاعل مع الإبداع و قدرته كذلك على صناعة مفاتيحه الخاصة التي يلج بها عالم الفرجة عوض اقتناء مفاتيح نمطية تدعى أنها قادرة على قراءة كل الفرجات.

و بما أن المسرح يحمل عدة علامات و دلالات من طبيعة أيقونية، من إشارات، أضواء، فساتين، ألوان... فكل هذه العناصر تحتوي على العديد من الإشارات البصرية بداخلها. و يرى "رولان بارث" أن الصورة الأيقونية كرسالة تتكون من ثلاثة عناصر أساسية: مصدر الرسالة، القناة التي تمر عبرها الرسالة و المتلقي. يمثل جانب المصدر في المسرح المبدعون للعمل الفني من مخرج، تقنيين و كل من يختار الجانب السينوغرافي للعرض و الجانب الفني من حوار و لغة.   أما القناة فهي الوسيلة الإعلامية التي تنقل الرسالة للمتلقي و هي المسرح(الركح كفضاء زمكاني).

فكون المسرح يقدم نشاطا إنسانيا يصبح الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط. ذلك المكان الذي يرتبط بالضرورة بالفضاء المرجعي للفاعلين من البشر.

بمعنى آخر للفضاء المسرحي هو صورة (صورة مفزعة– سلبية) من الفضاء الواقعي و المسودة العكسية له[1]. فالمكان المسرحي هو موضع المواجهة بين الممثلين و الجمهور في علاقة ترتبط ارتباطا وثيقا بشكل الصالة و شكل المجتمع مع إمكانية المرور من مكان إلى آخر.

و يرى رولان بارث أن هناك مرحلتين أساسيتين لقراءة الصورة الأيقونية، و هي المعنى الإشاري أو التعييني (Denotation meaning)، والمعنى الإيحائي أو التضمين (Connotation meaning) فالمعنى الاشاري هو المرحلة الأولى من الرسالة وفيها يتم وصف العلاقة في الإشارة بين الدال وهو المفهوم الطبيعي للإشارة ومثالها الصورة الأيقونية و المدلول وهو المفهوم الذهني لفحوى الرسالة و مثالها ما يعنيه موضوع الصورة بالنسبة للمشاهد.يوجد معنى واحد واضح ومحدد ومباشر هنا هي الصورة ذاتها.

تلك الصورة الواضحة التفسير والتي لا يمكن الاختلاف عليها. الإيحائية وتعني العلاقة بين الإشارة و الموضوع والشخص المفسر أو الشخص الذي يتدخل في المعنى الإيحائي للصورة عن طريق اختياره لتقنيات المعالجة أو التأطير أو طريقة العرض أو الإخراج النهائي للصورة.

لفهم المعنى الإيحائي الرسالة المصورة لابد من معرفة الواقع الثقافي و المعرفة الاجتماعية اللذين يفسران الاختلاف في النظر إلى الرسالة المصورة بين مجتمع وآخر.

و أثبتت "**تكران بنفنست**" من منطلقها اللغوي، لتبادلية العلامات من نظم سيميوطيقية حيث يمكن في المسرح استبدال علامة حركية بعلامة أيقونية، كما يمكن أن تحل اللغة محل المنظر والضوء محل الإشارة اللغوية، كذلك إمكان التوحيد بين نظامين للعلامات على المسرح (الصورة و الكلمة و الأيقونة و الرمز) توحيداً يعتمد على التعارض الجدلي بينهما من خلال وحدة بوليفونية.

و تقصر السيميولوجيا في المسرح أثر معطيات النص والعرض على الفنان أولاً ثم المتفرج بعد العرض شريطة أن تكون له خبرة محددة. حيث أثبتت الدارسة السيميولوجية للمسرح قدرة العلامة على التحول والمزج بين الأنظمة و الدلالات الرمزية و الأيقونية و الإشارية.

إن النظرية الحداثية في المسرح بكل فروعها (السيميولوجية والشكلية والأسطورية والنفسية البنيوية الأدبية والأيديولوجية البنيوية) تعول على المتلقي وعلاقته بالنص وصولاً إلى معنى النص سواء فشلت في ذلك أو نجحت، قصرت وسائلها عن ذلك أو وصلت إلى ما تبتغيه.

فعبء الدلالة النقدية الحداثية على التلقي متعدداً ومنتجا لتعدد الدلالة أو مقصراً عن بلوغها بحكم أن كل قراءة هي إساءة قراءة– وفق التفكيكية.

إن الحداثة تترك للمتلقي حرية إنتاج مدلولات النص من جديد، أو إشراك القارئ في إنتاج الدلالة الغائبة عن النص، تأسيساً على فكرة موت المؤلف أو وجوده و وجود النص.

فالتفكيك، وهو العمود الفقري لنظرية ما بعد الحداثة، ينفي وجود معنى في النص نفسه على اعتبار أن كل قراءة إنما هي إساءة قراءة وأن المعنى بذلك لا نهائي لأن القراءة إساءة لا نهائية استناداً إلى نظرية الاختلاف عند الفرنسي "**دريدا**" وعدد من أصحاب ذلك الاتجاه في أمريكا.

إذ يرى البنيويون أن معنى النص متعدد بتعدد حالات التلقي، فمعنى النص المسرحي عند كل قارئ له مختلف باختلاف القراء والعرض متعدد المعاني بتعدد كل متفرج يتلقاه.

إن سيميولوجيا المسرح تهتم بالبحث عن كيفية صناعة المتفرج المسرحي للمعنى اعتماداً على العلامات (الرموز والإشارات والدلالات). ومن الكتابات الهامة التي تناولت المسرح من المنظور السيميولوجي كل من الباحثين "**كير إيلام**" و "**مارتن إسلن** فأما "**كير إيلام**" في كتابه "العلامات في المسرح و الدراما"، فيرى أن العلاقة بين عالم الواقع، وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. وهو ما يعني في رأينا إلقاء عبء تحصيل الرسالة على المتفرج، قدرته على فهم الإشارات المسرحية في مجموعها من خلال نسق مسرحي يصل به إلى المغزى العام للعرض. وذلك يتطلب متفرجاً ذا طبيعة خاصة لدية خبرة ذوقية ومعرفية وربما نقدية أيضاً[1].

فكل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها وعلى المتفرج أن يحولها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد وهذا يحتم عليه دوام الانتباه والتيقظ لاستقبال كل إشارة على حده واستخلاص المعلومة ذات المغزى من الأداء المسرحي. كما يتحتم عليه ترتيب المعلومات كيفما يشاء وصولاً إلى المغزى الذي يكونه لنفسه على المدى الزمني للعرض وبشكل مفاجئ ومتقطع. وهو ما يعني في رأينا تعدد الدلالات والمعاني بعدد المتفرجين النابهين ذوي الخبرة النقدية.

إن الترادف يعمل في النص أو في العرض على جمع الإشارات المسرحية في نظام مسرحي يجانس أو يقارب بين الشفرات المسرحية والشفرة الحضارية ويوحد بينها. لأن الشفرة في المسرح هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية. و هذا يتحسب على النص المسرحي البنيوي وفق الاتجاه الماركسي الذي يهتم بالأنساق الحضارية والتاريخية والاجتماعية.

ويُرى اختلاف الإحساس الجمالي المتحصل من قراءة النص المسرحي عن الإحساس الجمالي المتحصل من مشاهدة عرض ذلك النص نفسه. وهو أمر ينسحب على الاتجاه البنيوي اللغوي والأسلوبي في إطار كل من نسق النص ونسق العرض بالإضافة إلى النسق النوعي العام وفق الاتجاه الأدبي أو الفني الذي ينتمي إليه النص أو العرض (طبيعي/ملحمي/تعبيري/واقعي/عبثي/تسجيلي/رمزي...الخ).

إن مجموعة الإشارات المسرحية في النص أو في العرض المسرحي تتحد لتكون أنموذجاً حضارياً، لا للواقع نفسه بل لما هو محتمل في الواقع. ولو أننا رجعنا إلى ما أرشد إليه "**لاجوس أجري**" في فن كتابة المسرحية لاكتشفنا أن عالم الاحتمالات هو الأساس فيما يرى لكتابة الحدث المسرحي.[1]

كما أن قراءة فكر "**بريخت**" ومسرحه الملحمي تدلنا على أنه يحض المتلقي على النظر إلى كل معطيات مسرحه (مضموناً وشكلاً) على أساس من الاحتمالات عبر مسافة تبعيدية يحرص على وجودها بين مسرحه ومتلقي هذا المسرح بالمشاركة الإدراكية التي لا تخلو من العاطفة المحايدة.

و يرى أن الإقناع بواقعية النص أو العرض/ الافتراضية لا يتم من خلال الوساطة القصصية، بل من خلال الإطار المكاني "هنا" والإطار الزماني "الآن" والإطار الحواري و"أنت"، وهذا نفسه الذي وجد عند "جاري" و"أرتو " و"عند نجيب سرور" ثم عند الاحتفاليين "المغاربة" و"المشاركة" من بعد حيث المسرح عندهم يرتكز على (نحن/ هنا/ الآن).[2]

ويرى أن عالم المسرح عالم يقف متماثلاً مع عالمنا وغير متماثل معه في آن واحد. ولو رجعنا "**ألفريد فرج**" في دليل "المتفرج الذكي" إلى المسرح لرأيناه يكشف عن عقد يبرمه المسرحي مع المتفرج على قبول الإيهام على أساس من احتمال وجود الحدث والشخصيات على ما رسمه فنان المسرح وبذلك يصدق المتفرج ما هو مصنوع وموهم على أنه واقع حقيقي يتحلى بالصدق.[3]

يعرض لرأي "**جورج مونان**" الذي يرى أن الاتصال المسرحي يتم على نحو ما يتم الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع فالرسالة اللغوية تلغي الحاجز بينهما وكذلك يتوحد كل من الممثل والمتفرج. ونرى أن عملية التواصل المسرحي لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج وإلا كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة.

ويرى "**إيلام**" أيضا أن رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة يمثل كل منها إشارة حركية لها معناها الخاص، كما أن الأداء المسرحي يمثل وحدة يبحث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن قيمتها المحددة. وأن تولد المعنى على خشبة المسرح يكون من الثراء والانسياب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة تعلن عن نفسها.

و أما "**مارتن إسلن**" فيأخذ عند مناقشته لعملية "خلق العلامات الدرامية للمعنى على المسرح في مجال الدراما" في كتابه "مجال الدراما: كيف تخلق العلامة الدرامية المعنى على المسرح و الشاشة". على السيميولوجيين غموض لغتهم والتجريد الشديد في أسلوبهم ونتائجهم في الوقت الذي تتبلور فيه مهمة النقد السيميولوجي في التساؤل حول كيفية صنع العمل الإبداعي (الدرامي) ومحاولة تقديم أكثر الإجابات واقعية عن طريق فحص العلامات، وتوضيح دور العرض.[1]

وهذا ما دعاه إلى تأليف كتابه هذا. لذا يبحث في كيفية توظيف العلامات الدارسة في خلق الاتصال بين الشخصيات الدرامية وبعضها البعض وبينها وبين المتفرج من خلال العرض المسرحي. وذلك في أسلوب أكثر سلاسة وأقل إلغازاً عن الكتابات السيميولوجية المتعددة التي صدمته لغتها وأسلوبها وتعقيداتها النظرية دون تمثيل.

يقصر "**إسلن**" أهمية المنظور السيميولوجي في المسرح على معطيات النص الدرامي عند عرضه على الفنان الدرامي، وفي أثناء عرضه مسرحياً، وبعد العرض على متفرج محدد لديه قدرة نقدية ما.

فيرى "**إسلن**" عند مناقشته لمعنى العرض المسرحي أن كل عناصر العرض الدرامي لغة الحوار والمنظر والإيماءات والملابس والماكياج وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين، مثلها مثل العديد من العلامات الأخرى، يسهم كل منها بطريقته في خلق "معنى" العرض.

وحين يرى أن خيال المتفرج هو الذي يقوم بتوليد الأثر النهائي والمعنى الأخير حيث يكون المعنى هو غاية التجربة فعلاً وليس مجرد التسلية التافهة فهو يقترب من اتجاه استجابة التلقي التي قام بها "**ريتشاردز**" في المنهج النقدي التجريبي الذي طبقه على عينات من المتلقين للشعر من خلال قصيدة محددة مع فشل منهجه آنذاك، وهو يقترب أيضاً مما أسماه "**كروتشه**" النقد التوليدي، ساخرا، ويتعارض مع الاتجاه التفكيكي الذي ينفي وجود أثر نهائي للعمل الإبداعي انطلاقا من فكرة الاختلاف المرجأ التي يصورها "**جاك دريدا**" تأثراً بها "**هيديجر**".

و"**إسلن**" في مناقشته لعلامات الدراما (الأيقونة/ المؤشر/ الرمز) يربطها بالإطار الخاص بالعرض والممثل والمرئيات والتصميم والكلمات والموسيقات والصوت، بوصفها علامات ليخلص من ذلك إلى أن البنية بوصفها دالاً تربط العلامات بالمؤدين وبالمتفرجين وكفاءاتهم الاجتماعية والشخصية وصولاً إلى تدرج المعنى في العرض المسرحي تحقيقاً لأثره.

ويخلص "**إسلن**" إلى أن السيميولوجيا (رموز العلامات) في اعتمادها على السيميوطيقا (أنظمة العلامات) قد أتاحت لنا بعض المناهج والأدوات التي يمكن باستخدام الوسائط الدرامية أن نشق بها مدخلاً ملموساً عملياً وواقعياً لفهم الدراما وتذوقها النقدي. وباختبار الوسائل والعلامات التي تنقل الدراما بوساطتها المعلومات الأساسية التي تتشكل من خلالها الحكاية الدرامية شيئا فشيئاً، والتي من خلاله ترسم الشخصيات وزمان الأحداث ومكانها.

كما يلقي الضوء قوياً على العملية التي يتسنى لكل من الفنان المسرحي والمتفرج من خلالها أن يفهم الخط الأساسي للفعل الدرامي، بل للأرضية الأساسية التي تنشأ عنها المستويات العليا والمعقدة والمتباينة لمعنى العرض في النهاية أمام الجمهور.

وفي تأصيله للاتجاه السيميولوجي يرى أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكليين الروس الذين بدءوا في تطوير أساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بوساطتها هذه الأعمال تأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة، خاصة في براغ في الثلاثينات من هذا القرن الماضي، في تطبيق هذا المنهج على الدراما، تأثراً برائدين هما "**فردينان دي سوسير**" (1857/ 1913م) والفيلسوف الأميركي "**تشارلز س. بيرس**" (1839/ 1914 م).

عند انتقاله للحديث عن سيميولوجيا المسرح يخطئ "**إسلن**" القول أن المسرح والدراما على وجه العموم، بوصفه نظاماً من العلامات، يمكن معالجته مثل اللغة وصرفها وبنفس الصرامة العملية التي تعالج بها اللسانيات "اللغات اللفظية". ويرى أن ذلك القياس مضلل، لأن تعقيد العرض الدرامي يصدر عنها عدد كبير جداً من "الدوال" في آن واحد في سياق العرض مع ثبات بعض الدوال تبعاً لثبات المنظر المسرحي أحياناً أو تغير التلوين الصوتي في الأداء التمثيلي و في تعبيرات الوجوه من لحظة إلى أخرى، وهو ما يستحيل معه التوصل إلى وحدة أساسية مشابهة لوحدة المعنى الأساسية في اللسانيات.

ويرى أن للمرئيات والتصميم بوصفها علامات الدراما أربعة نظم أساسية هي:

1- **الديكور**: ودوره في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض المسرحي؛ فهو نظام العلامات الخاص بالبنية التحتية (بالإضاءات) التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم.

2- **وظيفة المنظر**: وهي وظيفة معلوماتية أيقونية تحدد المكان والزمان والأوضاع الاجتماعية للشخصيات.

3- **الملحقات المسرحية**: (الأثاث والأدوات والآلات وسائر الأشياء المستخدمة في أثناء العرض).

4- **الضوء**: ويلعب دوراً متزايداً أبداً بين النظم الدرامية البصرية، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة (تصوير الليل والنهار وإلى جانب عرض جوانب رمزية كتوجيه انتباهنا إلى نقاط بؤرية في الحدث، أو حالة نفسية للشخصية).

5- **النص الدرامي**: وهو العنصر الوحيد من الحدث الدرامي الذي يترك أثراً دائما للأجيال القادمة. فالدراما بدون أثر مكتوب لم تخلف أي أثر على الإطلاق من ورائها. لهذا يعده النقاد والدارسون العنصر الأساسي للدراما بما يتضمنه من عناصر هامة منتجة للمعنى المعجمي والدلالي والمرجعي (سياسياً واجتماعياً، فكلمات الحوار وسيط اتصالي إنساني ناقل للحقائق والمعلومات العاطفية، كما تتميز بوساطتها الشخصيات، إذ لكل شخصية مفرداتها ولهجتها ومصطلحات مهنتها، والحوار ينتج المعنى في الدراما على عدد من المستويات).

6- **السياق الدرامي**: ودوره في فهم التعبيرات اللفظية والأفعال (ما وراء اللفظ أو الفعل).

7- **النص الفرعي (Subtext)**: وهي مقولة مألوفة للغاية منذ أكد "تشيكوف" على النسيج المعقد للمعنى الذي يشكله النص الدرامي. فالشخصيات خاصة في مسرح تشيكوف نادراً ما تقول ما تعنيه فعلاً.

8- **الموسيقي والصوت**: و تعد من علامات الدراما بما تشكل من نظام دلالي.

يخلص "**إسلن**" في النهاية إلى وضع قائمة لنظم العلامات المشتركة بين جميع الوسائط الدرامية:

أ- **نظم التأطير**: وتقع خارج نطاق الدراما (المعمار/ الجو).

ب- **نظم العلامات المتاحة للتمثيل**: (الشخصية/ توازن الأدوار/ الإلقاء/ التعبير/ الإيماء/ لغة الجسد/ الحركة/ الملابس/ الماكياج/ تصفيف الشعر).

ج- **نظم العلامات المرئية**: (التصوير المكاني/ المرئيات ونظام الألوان/ الملحقات/ الإضاءة).

د- **النص**: (بمعانيه المعجمية والمرجعية والدلالية/ الأسلوب/ النوع "نثري، شعري"/ السمات الفردية/ البنية الكلية/ الإيقاع/ التوقيت).

ه- **نظم العلامات المسموعة** (موسيقى/ أصوات غير موسيقية).

وفي استعراضه للعلامات على المسرح يحدد أن العلامة الأيقونية علامة بصرية وسمعية مباشرة.

ويرى أن العرض بأكمله أيقونة، والعلامة الإشارية تشير إلى شئ ما (أسهم/ لافتات/ حركة ما/ إيماءة) وتستمد معناها من علاقة تجاوز مع الشيء الذي تصوره. كما أن الضمائر الشخصية (أنت، هو) هي علامة مؤشرة. أما العلامات الرمزية فتستمد معانيها من التراث، فهي صفات متواضع عليها، وهي تشكل معظم حديث البشر، وهي اعتباطية بعضها إيماءات وبعضها تقاليد في الأزياء وغيرها.

و العلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج وبين المخرج و الممثل و بين المخرج و المصمم و بين الممثل و زميله و بين العرض و الجمهور و بين العرض و النقاد.

فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها العرض وكيف يمكن أن يفشل، ولماذا، على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها صانعوا العرض سيسهم مساهمة كبيرة في المناقشة النقدية للعرض الدرامي، تجنباً للانطباعية المجردة التي تكتنف كثيراً من النقد الدرامي والذي يكتبه كل محرري الصحف اليومية والأكاديميون.

كما أن أهمية العلامات للمتفرج تكمن في أن الفن كله، وفي الدراما بوجه خاص كثيراً ما يقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ومن ثم ينبغي أن تغدو هذه التقاليد مهارة مكتسبة يتم تعلمها في نهاية الأمر للحصول على أقصى درجة من المتعة.

و في مجال تصنيفه للعلامات المسرحية، يرى "**إسلن**" أنه من المنطقي البدء في تصنيف علامات العرض المسرحي بالممثل لأنه المركز الذي تتمحور حوله الدراما بمؤداه. حيث يرى أن الممثل هو العلامة الأيقونية الأولى (علامة لإنسان) مستنداً إلى "**أمبرتو إيكو**" ومقالته "سيميوطيقا العرض المسرحي".

كما يخلص "**إسلن**" إلى أربع ركائز حول الممثل:

1- أنه العلامة الأيقونية الأولى/ لأنه علامة لإنسان/ وهو رأي اقتبسه من أيكو.
2- أن اختيار الممثلين هو أهم النظم السيميوطيقية الأساسية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه.
3- طريقة نطق الممثل لكلمات الحوار لها أهمية قاطعة بالنسبة لمعنى الدراما بما يصاحبها من إيماءات.
4- حركة الممثل في الفراغ المسرحي لها دور هام في تحديد معنى الدراما.

ويطابق "**إسلن**" نظمه بنظم "**أرسطو**" الستة حول التراجيديا فيجدها متطابقة معه (عنصر لفظي وعنصر بصري وعنصر موسيقي سمعي وثلاثة عناصر هي حبكة، شخصية، فكر) كما أنه زاد على أرسطو ونظمه نظم التأطير والتمهيد الخارجي.

و في الأخير يمكن القول بالنظر إلى الكتابات السيميولوجية في مجال الدراما والمسرح وقراءتهما يحيلان إلى الأداء وإلى عناصر العرض من سينوغرافيا وعلامات في مستويات تشكيل الفراغ المسرحي والعملية المسرحانية كلها، حيث أن الحوار هو لغة الشخصيات في المسرح بينما في الإرشادات فإن المتكلم هو المؤلف.

فالعلامات في المسرح لا يمكن إدراكها كل على حدة منفصلة ومتمايزة فكل علامة هي جزء من كل عضوي متفاعل يدعم بعضه بعضاً لخلق معان جديدة من خلال المفارقة أو التوتر الداخلي بين علامتين أو أكثر يتم بثها في وقت واحد. والمعنى الكامل للعرض المسرحي ينشأ دائما عن التأثير الكلي لهذه البنى المعقدة والمتعددة الطبقات التي تتألف من نسيج الدوال التي يتوقف بعضها على البعض الآخر.

والحاجة إلى قراءة سيميولوجية نقدية تستلزم من المتفرج تنظيم العلامات المتعددة والمتعاقبة تنظيماً جمالياً ومكانياً. كما تستلزم من الممارس المسرحي تحويله للعلامات غير اللغوية عن طريق المضاهاة لأن العرض يتضمن سلسلة معقدة من المراسلين يرتبط بعضهم البعض بعلاقات حميمة وسلسلة من الرسائل ترتبط برباط وثيق ومعقد وفقاً لشفرات شديدة التحديد، ومن المتلقين المتواجدين في نفس المكان، وتداركه لا يتحقق بنفس السهولة التي يتحقق بها إدراك النص المسرحي الذي تتطلب قراءته تتبع الترتيب الزمني. وهنا يصدق قول "**آن أوبر سفلد**" إذ ترى أن المسرح ليس لغة وأنه لا وجود لما يمكن أن نطلق عليه لغة مسرحية.

و إن كل الكتابات السيميولوجية حول المسرح تهتم بالمتفرج بوصفه صانع المعنى (معنى العرض المسرحي) لأن المسرح وإن قام على النص لا يتحقق إلا من خلال العرض.

خلاصة:

و هكذا نستطيع أن نخلص إلى القول بأن العرض المسرحي، أصبح يمثل مشروعا تعاونيا، بعد أن كان ينظر إليه كوحدة منفصلة قائمة بذاتها، لا تطلب من الجمهور إلا أن يلعب دور التلقي فقط. و هكذا أصبح للجمهور دورا نشطا يؤديه و تم الاعتراف بأهميته المركزية في العملية الدرامية و نختم هدا الجزء بتأكيد "**برتولد بريخت**" Bertold Brecht قائلا: "إن متلقي أي رسالة ليس سلبيا على الإطلاق".

يتضح من خلال ما تقدم أن المسرح يعد شكلا اتصاليا، يشمل جميع العناصر الأساسية للاتصال بل يمكن القول بأنه يمثل شكلا معقدا أو مركبا من أشكال الاتصال. و إذا كان كذلك فالأداة البحثية التي يمكن استعمالها في تحليل اللغة الركحية ما هي إلا أدوات التحليل السميولوجي، و التي يمكن أن ينهلها الباحث من مقاربات علمية جادة خاصة مقاربة "باتريس بافيس" و "ألسن" و "كير إيلام".

المراجع:

باللغة العربية:

1- السلاوي محمد أديب: **الإحتفالية في المسرح المغربي الحديث**، دائرة الشؤون الثقافية و النشر، العراق، 1983.

2- إلياس ماري و قصاب حنان: **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان، ط1، لبنان، 1997.

3- أوبير سفيلد آن: **قراءة المسرح**، تر: مي التلمساني، أكادمية الفنون، مصر، 1994.

4- ايجري لابوس: **فن كتابة المسرحية**، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلوالمصرية، مصر، 1998.

5- إيلام كير: **العلامات في المسرح و الدراما**، تر: سيزا قاسم، دار الياس العصرية، مصر، 1987.

6- بافيس باتريس: **لغات خشبة المسرح**، تر: أحمد عبد الفتاح، هيئة الآثار المصرية، مصر، 1992.

7- بنيت سوزان: **جمهور المسرح**، تر: سامح فكري، مركز اللغات و الترجمة، مصر، ط2، 1995.

8- راغب نبيل: **فن العرض المسرحي**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1996.

9- فرج ألفريد: **دليل المتفرج الذكي إلى المسرح**، دار الهلال، مصر، 1969.

10- يوسف أحمد: **الدلالات المفتوحة – مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة**، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2005.

11- http.www.wedd/index.php?categoryid=20&lrp2aricle.www.google. لعماري محمد: **المنهج السيميائي في النقد المسرحي**، تاريخ المعالجة الالكترونية 2006/12/22، على الساعة13h12.

12- http://www.adabihial.gov.sa/articles php? action=show&id= تاريخ المعالجة الالكترونية 2007/08/15 على الساعة 12:20 ,أبو الحسن عبد الحميد سلام، **نظرية العامل في النقد المسرحي**

باللغة الأجنبية:

1- Pavis Patrice: **Towards a semiotics analysis in : the drama**, notes review, T84, 1979.
2- Pavis Patrice: **Dictionnaire du théâtre**, Ed scolaire, Paris, 198

الهوامش

[1] Patrice Pavis: **Dictionnaire du théâtre**, Ed scolaire, Paris, 1980, p364.

[2] Patrice pavis : **Towards a semiotics analysis in : the drama**, notes review, T84, 1979p 18.

[1]أحمد يوسف: **الدلالات المفتوحة – مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة**، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2005، ص133.

[1]أحمد يوسف: مرجع سبق ذكره، ص 134.

[1]سوزان بنيت: مرجع سبق ذكره، ص ص 98،99.

[1] باتريس بافيس: مرجع سبق ذكره، ص ص100، 101.

[1]سوزان بنيت: مرجع سبق ذكره، ص ص102، 103.

[3] http.www.wedd/index.php?categoryid=20&lrp2aricle.www.google.

محمد العماري: **المنهج السيميائي في النقد المسرحي**، تاريخ المعالجة الالكترونية 2006/12/22، على الساعة13h12.

[1]نبيل راغب: مرجع سبق ذكره، ص ص240، 241.

[1] Patrice Pavis :**Dictionnaire du théâtre**, P291.

* يقصد بالمنظور perspective حسب باتريس بافيس الطريقة التي يظهر بها العمل الفني للمتلقي نتيجة لتعدد وجهات النظر.

للتوسع في هذا المفهوم أنظر كتاب لغات خشبة المسرح لباتريس بافيس الصفحة 105.

[1]إلياس ماري و حنان قصاب: مرجع سبق ذكره، ص56.

[2]باتريس بافيس: مرجع سبق ذكره، ص89.

[1]آن أوبير سفيلد: **قراءة المسرح**، تر: مي التلمساني، أكادمية الفنون، مصر، 1994، ص177.

[1]كير إيلام: **العلامات في المسرح و الدراما**، تر: سيزا قاسم، دار الياس العصرية، مصر، 1987، ص142.

[1] لابوس ايجري: **فن كتابة المسرحية**، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلوالمصرية، مصر، 1998، ص 453.

[2]محمد أديب السلاوي: **الإحتفالية في المسرح المغربي الحديث**، دائرة الشؤون الثقافية و النشر، العراق، 1983، ص115.

[3]ألفريد فرج: **دليل المتفرج الذكي إلى المسرح**، دار الهلال، مصر، 1969، ص130.

[1]تاريخ المعالجة الالكترونية 2007/08/15 على الساعة http://www.adabihial.gov.sa/articles php? action=show&id=
12:20 ,أبو الحسن عبد الحميد سلام، **نظرية العامل في النقد المسرحي**

معاجم المصطلحات المسرحية
ودورها في إثراء المقاربات النقدية للخطاب المسرحي.

حاج هــنّي محمد
جامعة: حسيبة بن بوعلي- الشلف

مقدمة:

يشهد العصر الحديث اهتماما كبيراً بوضع المصطلحات العلمية، وتأليف المعاجم المتخصّصة في شتى العلوم والفنون، ولقد نال المسرح نصيبه من ذلك؛ إذ عكف العديد من المهتمين بشؤون المسرح وعلومه إلى تصنيف العديد من المعاجم المسرحية، تتنوع لغاتها، وتتباين محتوياتها، تبعا للغرض المقصود، ونوعية القارئ المستهدف، وفي هذا السياق يأتي هذا البحث ليرصد جهود العرب المحدثين في هذا المجال، ويبرز أشكال استثمار النقد المسرحي لهذه المعاجم المتخصّصة، ولعل أهم ما يمكن أن يثار من أسئلة في هذا البحث ما يلي:

- ما هي جهود العرب المحدثين في وضع المعاجم المسرحية؟ وفيم تتمثل وظائف المعجم المسرحي؟
- كيف يستفيد النقد المسرحي من المعاجم المتخصّصة في هذا الحقل الفني؟
- ما هي أهم الإشكالات التي تعيق المعجم المسرحي؟ وما السبل الكفيلة بجعل المعجم المسرحي يساهم في ترقية الممارسة النقدية؟

1- معاجم مصطلحات المسرح:

أ- تعريفها:

هي مؤلّفات أحادية اللغة أو متعدّدتها تهتم برصد المصطلحات المسرحية وترتيبها وتعريفها، مع الاستعانة ببعض وسائل الإيضاح، كالصور والرسومات؛ قصد تقريب المفهوم للمتلقي.

ولما كان هذا المعجم المسرحي متعدد الاختصاصات؛ تتداخل ضمنه جملة من العلوم والمعارف فصل أحد المختصين بين ثلاثة أنماط معجمية لهذا الفن، وهي:

- المعجم الخاص بالمؤلفين والمخرجين المسرحيين.
- المعجم الخاص بالإخراج المسرحي وتقنيات الخشبة المسرحية.
- المعجم الذي يرصد المصطلحات الدرامية النصية[1].

ب- نماذجها:

لقد وضع العرب المحدثون عدة معاجم مسرحية، يمكن إيرادها وفق هذا التسلسل التاريخي:

1- **مصطلحات في المسرح (عربي- إنجليزي) لمحمود تيمور**، مجلة اللسان العربي، العدد الثاني، يناير 1965م، 240 مصطلحاً.

2- **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية لإبراهيم حمادة**، طُبع بدار الشعب، القاهرة، 1971م، يضم 322 صفحة، وصدرت طبعته الثالثة عن مكتبة الانجلو المصرية بالقاهرة، سنة 1994م، في حدود 296 صفحة، تضمن المعجم 675 مصطلحاً عربياً مع مقابلاتها الإنجليزية، يورد المعجم كل مدخل عربي مرقّماً مع مقابله الإنجليزي، ثم يردفه بتعريف مناسب؛ ويلجأ أحياناً إلى الاستعانة بالصور والرسومات في تعريف بعض المداخل[2].

3- **قاموس المسرح: مختارات من قاموس المسرح العالمي، لإدوارد كون وجون عاسنسر**، ترجمة: مؤنس الرزاز، مراجعة: رشاد رشدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار المهد للنشر، عمان، 1982م.

4- **معجم المصطلحات المسرحية (إنجليزي- عربي) لسمير عبد الرحمن الحلبي**، إصدار دار المأمون، 1993م.

5- **المعجم المسرحي (عربي- إنجليزي- فرنسي) لماري إلياس وحنان قصاب حسن،** مكتبة لبنان ناشرون، سنة 1997، به 620 صفحة، ويضمّ 293 مدخلاً.

6- **معجم المصطلحات المسرحية لأحمد بلخيري،** أصدرت طبعته الأولى مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. المغرب، سنة 1997م، وكانت له طبعة ثانية سنة 2006.

7- **أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، لوليد البكري،** 2003م، 312 صفحة، خصّص القسم الأول للمصطلحات المسرحية، ووزّع مادته على 66 صفحة، أما القسم الثاني فيقع في 238 صفحة، وخصصه لأعلام المسرح العالمي.

8- **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، لكمال الدين عيد،** مراجعة: إبراهيم حمادة، 2006م، تتوزع مادته على 784 صفحة، جاءت تعاريفه طويلةً مستفيضةً؛ فعلى سبيل المثال يشغل مصطلح "المنظر المسرحي"ثلاث صفحات ونصف[3]، والنقد المسرحي صفحة واحدة[4].

9- **معجم مصطلحات المسرح والدراما (إنجليزي- عربي) لمحمود محمد كحيلة،** 2008م، يقع في حدود صفحة296، يخلو هذا المصنّف من الإشارة إلى المصادر.

يمكن توزيع ما تمّ وضعه من معاجم مسرحية من طرف العرب المحدثين إلى عدة فئات، وذلك تبعاً لثلاثة معايير، هي: المجال، وعدد اللغات، والمادة المعجمية.

أ- **المجال:** ويقصد به الرصيد المصطلحي المدوّن في المعجم، وبواسطته نميّز نوعين من المعاجم:

- **المعاجم المسرحية المتعددة الاختصاصات:** ويضم كلّ مصنّف منها إلى جانب مصطلحات المسرح مصطلحات فنون الدرامية الأخرى، الإذاعية منها والسينمائية والتلفزيونية؛ ومن نماذج ذلك: معجم مصطلحات المسرح والدراما لمحمود محمد كحيلة

- **المعاجم المسرحية المتخصّصة:** ويقتصر كلّ مؤلّف منها على إيراد مصطلحات المسرح دون غيره من أنواع الفنون الأخرى، ومن أمثلته: معجم المصطلحات المسرحية، أحمد بلخيري.

ب- **عدد اللغات:** يمكن التفريق بين:

- **معاجم مسرحية أحادية اللغة:** قاموس المسرح: مختارات من قاموس المسرح العالمي، لإدوارد كون وجون عاسنسر، ترجمة: مؤنس الرزاز.

- **معاجم مسرحية ثنائية اللغة:** معجم المصطلحات المسرحية(إنجليزي- عربي) لسمير عبد الرحمن الحلبي.

- **معاجم مسرحية ثلاثية اللغة:** على شاكلة: المعجم المسرحي (عربي- إنجليزي- فرنسي)، لماري إلياس وحنان قصاب حسن.

ج- **المادة المعجمية:** تسمح بالتمييز بين:

- **المعاجم المسرحية:** يكتفي واضعوها بجمع مصطلحات المجال المسرحي فقط، مثل: قاموس المسرح: مختارات من قاموس المسرح العالمي، لإدوارد كون وجون عاسنسر.

- **المعاجم الموسوعية المسرحية:** فهي تجمع جنباً إلى جنب المصطلحات المسرحية مع أسماء الأعلام، ومن مصنفاتها: أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، لوليد البكري.

ومما سلف يتضح أنّ المعاجم المسرحية الثنائية والمتعددة اللغات تمثل أغلب ما تم وضعه؛ ولعلّ مرد ذلك يكمن في كون المسرح من الفنون الوافدة إلى الثقافة العربية؛ فمعظم مصطلحاته غربية النشأة؛ تم تعريبها ونقلها إلى المتلقي العربي.

ج- أهدافها:

تسعى المعاجم المسرحية المتخصّصة إلى تحقيق جملة من الغايات، يمكن إبرازها في:

1- نشر مصطلحات المسرح وضمان تداول مفاهيمه في أوسع نطاق لدى جمهور المتلقين؛ ولعلّ هذا ما سعى إبراهيم حمادة إلى تحقيقه في معجمه حينما قال:"فضلت أن أخرج بمنهج مصطلحاته من دائرة استعمالات المتخصّصين المحدودة إلى أفق أرحب يمكنه أن يستوعب- إلى جانب هؤلاء- أولئك المتصلين بالثقافة المسرحية عن طريق القراءة، أو المشاهدة، أو ممارسة الهواية"[5]، فهو بهذا يتجاوز القارئ المتخصّص إلى أكبر شريحة يمكنها أن تتعاطى مع فن المسرح.

2- إبراز جهود أعلام المسرح في تنمية هذا الفن وترقية علومه؛ وهذا ما يتجلى في "موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية" والتي ارتأى واضعها أن تضم "أشهر المؤلفين المسرحيين والمخرجين والممثلين من العرب والأجانب، والذين كان لهم دور مهمّ في تطوير المسرح العالمي على مرّ العصور"[6].

3- مساعدة القارئ المتخصّص على امتلاك الرصيد الوظيفي للمصطلحات المتداولة في مجال المسرح، مع تعريفها بصياغة مختصرة تتناسب مع يشهده هذا العصر من انتشار لتكنولوجيا المعلومات، وتعدد وسائط المعرفة، ولاسيما شبكة المعلومات (الأنترنيت)؛ وهذا ما قصده محمود محمد كحيلة لمّا وضّح منهجية تأليف مصنّفه "معجم مصطلحات المسرح والدراما" بقوله:"وذلك بطريقة تواكب روح العصر وإيقاعه، وطبيعة متلقيه، ذلك المتلقي الراغب في إدراك المعلومة والوصول للمصطلح بسرعة ويسر، ومن أقصر الطرق وبأقلّ الجهد"[7] .

4- تذليل الصعوبات التي يواجهها طلبة تخصص المسرح، ولاسيما المقبلين منهم على كتابة رسائل التخرّج؛ ولعلّ هذا ما دفع كمال الدين عيد لوضع القاموس المنهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي، وأراده أن يكون دليلاً أميناً للدارسين الذين يستعدون لكتابة رسائلهم العلمية العليا في حقل المسرح[8].

فالمعاجم المسرحية سجلات معرفية تدوّن قواعد هذا الفن، ومختلف مناهجه، وأهم أصوله المعرفية، وأبرز أعلامه منذ فجر البشرية إلى الأزمنة الحاضرة.

2- وظائف المعجم المسرحي :

مادام المعجم المسرحي يضم مجموعة معيّنة من مصطلحات المسرح؛ هذا الحقل الذي يسمى أحياناً الفن المختلط؛ "لأنّه يجمع بين النص والجو الذي يبتكره مصممو الديكور والإلقاء والحركات التي يقوم بها الممثلون"[9]، فهو بذلك يمثل لغة المتخصّصين في الجوانب الأدبية، والعرض من أدباء مسرحيين، ومخرجين، وممثلين، ونقاد، وكل من تربطه صلة بهذا المجال، وما دام العمل المسرحي تتجاذبه عدة لأطراف، فإنّ معجمه المتخصّص- كذلك- يسعى لتحقيق عدّة وظائف، لعلّ أهمها:

الوظيفة المعرفية:

تهدف المعاجم المتخصصة إلى "مساعدة القارئ على معرفة معاني لغة حقل من حقول المعرفة ومصطلحاته"[10]؛ وذلك لأنّ اكتساب العلوم وتلقين المعارف يرتبط ارتباطاً وثيقا بمقدار تحصيل أسسه النظرية وإجراءاته التطبيقية، وذلك لا يتأتّى إلاّ عن طريق امتلاك المصطلحات؛ التي تعدّ "مفاتيح العلوم وأدواتها التي لا غنى لباحث أو دارس عنها"[11].

وهكذا يمكن القول أنّ العلم ما هو إلاّ مصطلحاته؛ فمن عرفها وفهمها عرف العلم وفهمه، ومن جهلها فقد جهل ذلك التخصّص؛ فالمعجم المسرحي يشتمل على كمّ مصطلحي غزير لكل ما يرتبط بهذا الفن من نظريات ومفاهيم ووسائل ومناهج وأعلام، وهذا ما لا يسمح به المعجم الأدبي الجامع لتخصّصات أدبية عديدة؛ فقد أفضت الدراسة الإحصائية إلى وجود تفاوت كبير جدا بين المعجم المسرحي، ونظيره الأدبي في عدد المصطلحات الثانوية المنبثقة عن مصطلحي "مسرح" (Theatre) و"دراما"(Drama)، وهذه العينة خير شاهد على ذلك:

	المعجم	"مسرح (Theatre)	دراما (Drama)
المعاجم المسرحية	معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية[12]	91 مصطلحاً	51 مصطلحا
	معجم مصطلحات المسرح والدراما[13]	33 مصطلحاً	40 مصطلحاً
	أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي[14]	67 مصطلحاً	12مصطلحاً
المعاجم	المعجم الأدبي[15]	6 مصطلحات	مصطلحين

معجم المصطلحات الأدبية[16]	11 مصطلحاً	6 مصطلحات
المعجم المفصّل في الأدب[17]	24 مصطلحاً	مصطلحين

فواضح من الجدول أنّ المعجم الأدبي لا يلبي رغبة القارئ، ولاسيما وإن كان متخصّصا؛ فهو يقف عاجزاً عن الإحاطة بأكبر قدر من مصطلحات المسرح، وما تحيل إليه من مفاهيم دقيقة، هذا خلافاً للعجم المتخصّص في هذا الفن الذي يستوعب علوم المسرح، وأهمّ مفاهيمه، ومختلف نظرياته، وأبرز مناهجه، ناهيك عن تقديمه لتراجم شاملة لمعظم أعلامه قديماً وحديثاً.

ب- الوظيفة التواصلية:

يسعى المعجم المتخصّص إلى ضمان سلامة التواصل بين أهل الاختصاص؛ لأنّه يشكّل نظاماً تواصلياً بين المشتغلين في ذلك الحقل الفني؛ مادام "المصطلح العلميّ في سياق نفس النظام اللغوي يصبح مواضعةً مضاعفةً، إذ يتحول إلى اصطلاح في صلب اصطلاح، فهو إذًا نظام إبلاغي مزروع في النظام التواصلي الأوّل، هو بصورة تعبيريّة أخرى علامات مشتقّة من جهاز علامي أوسع منه كمّا وأضيق دقة"[18]، وبعبارة أخرى يمكن القول أنّ المعاجم المتخصّصة هي "ضرب مُقنَّن ومُنمَّط (Codified) من ضروب اللغة يُستعمل لأغراض خاصة في سياق حقيقي"[19]؛ ويتجلى ذلك بوضوح في المعجم المسرحي "الذي يلجأ إلى " تحديد المصطلحات تحديداً نظرياً وإجرائياً بهدف حسن استعمالها. هذا التحديد يضمن علاوة على حسن الاستعمال، تحقيق تواصل نقدي ومعرفي بين النقاد أنفسهم، نقاد المسرح، وبينهم وبين القراء عموماً، خالٍ من الضبابية والتشويش اللذين تكون عواقبهما هي خلق البلبلة والحيرة في ذهن المتلقي كيفما كانت درجة هذا المتلقي في سلم المعرفة، والمعرفة المسرحي على وجه الخصوص"[20]عند الحديث عن مصطلحات من قبيل: الإخراج، الأزمة، الفصل، الملحقات، يمثّل، والتي لها
فالمتخصّص .

ج- الوظيفة التصنيفية:

وتتجلى من خلال حشد المعجم المتخصّص لأكبر قدر من المصطلحات الدالّة على مجال معيّن؛ وذلك لأنّ من خصائص بناء أيّ نمط من المعرفة خاصيّة إقامة معجم خاص، فألفاظ اللغة عموما قابلة للتصنيف في مجموعات جزئية تربطها علاقات منطقية بمقدورها تشكيل نسق مستقل، وما صناعة المعجم المتخصّص إلاّ تجسيداً لهذا التصنيف والتنسيق، وتمثيلاً له في الواقع؛ لأنّ ذلك من شأنه مساعدة الدارس على الإلمام بمفاهيم العلم أو الفن؛ مادام الذهن "يميل دائماً إلى جمع الكلمات، إلى اكتشاف عرى جديدة تجمع بينها"[21]، وهذا ما يحدث فعلاً في المعجم المسرحي الذي يورد مصطلحات الحقول الفرعية لهذا الفن مبوبّة مرتّبة في تتابع كما في هذا النموذج[22]:

المجال الفرعي	عدد مصطلحاته	الأمثلة
مسرح(Theater/Theater)	92 مصطلحا	الأطفال- التجاري- تجريبي- الوثائقي-التعليم
دراما(Drama/Drame)	51 مصطلحا	الأحاسيس- الأدبية- الأفكار- الإنسانية
ملهاة(Comedy/Comédie)	24 مصطلحا	الاجتماعية- التصنّع- التهريج- الرومنسية
شخصيةCharacter/Personnag	13 مصطلحاً	الأولى- المحرّكة- الأساسية- مساعدة- ضدية
تمثيل(Acting/représentation)	12 مصطلحاً	تلقيني- خطابي- رومنسي-صامت- مبالغ فيه

ومما سلف يبرز دور المعجم المسرحي في تصنيف المفاهيم المسرحية، ورصف مصطلحاتها بانتظام؛ مما يسهّل على الباحث التعرّف على أهم الأنواع الفرعية المندرجة تحت المصطلح الأساسي.

د- الوظيفة الإحالية:

يهدف بناء المعاجم المتخصّصة إلى تحديد المجال المعرفي بدقة؛ إذ تشير المصطلحات المنتمية لهذا المعجم إلى قطاع بعينه، وعليه يمكن عدّ السجل الاصطلاحي للعلم بمثابة "الكشف المفهومي الذي يقيم للعلم سوره الجامع وحصنه المانع، فهو له كالسياج العقلي الذي يرسي حرماته رادعا إياه أن يُلابس غيره، وحاصرا غيره أن يلتبس به"[23].

فللمعجم المتخصّص "في معرفة من المعارف أو صناعة دور الاستعادة والاستحضار للتصورات التي تحصل في ذهن الباحث"[24]، فلا انفصال بين المفردة ومفهومها، فإذا ذُكرت اُستحضِر مفهومها، كما أنّ استعادة المفهوم تحيل بالضرورة على المفردة المؤدية له؛ فمصطلحات من قبيل: الإخراج، الأزمة، الفصل، الملحقات، يمثل، وغيرها من المصطلحات المسرحية التي وُضعت عن طريق المجاز، يوجد لها دلالات لغوية عامة لدى جميع المتكلمين، ولكن بانتمائها إلى المعجم المسرحي تصبح تحيل إحالةً مباشرةً إلى المسرح فقط؛ ولذلك لا يُفهم من هذه المصطلحات إلا ما تمّ التواضع عليه بين أهل الاختصاص؛ ومن ثَم فالمقصود بالفصل (Act) هو"وحدة أساسية في تكوين المسرحية المقسّم فعلها العام إلى وحدات بنائية محدّدة"[25]، وهذه الكلمة "أصلها في اللاتينية **actus** وتعني: فعل وحركة وسلوك"[26].

وفي إطار التخصّص العام (المسرح) يمكن الإحالة كذلك إلى ما يندرج تحته من فروع؛ ولهذا بإمكان الدارس أن يكتشف أنّ مصطلحات: الحوار، الحبكة، الحلّ، الأدوار، الشخصيات، النهاية، وغيرها، تحيل مباشرةً إلى مفاهيم ترتبط أساساً بالنص المسرحي، أمّا مصطلحات: الديكور، الأضواء، المناظر، الأصوات، الأزياء، وغيرها تحيل بدورها إلى العرض المسرحي، وما يتطلبه من وسائل وتقنيات.

هـ- الوظيفة التمييزية:

المعجم المتخصّص هو المرجع الذي يضبط المنظومة الاصطلاحية لأيّ علم أو فن؛ فهو بذلك يقف عائقاً أمام التشتت والاضطراب الذي يلحق المصطلح؛ سواءً عن طريق الترادف أو الاشتراك اللفظي؛ وهذا ما أشار إليه التّهانوي في مقدمة معجمه؛ حينما قال:"أنّ أكثر ما يُحتاج به في تحصيل العلوم المدوّنة، والفنون المروّجة إلى الأساتذة هو اشتباه الاصطلاح، فإنّ لكلّ علم اصطلاحاً خاصّاً به إذا لم يُعلَم بذلك لا يتيسر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلاً، وإلى انغمامه دليلاً"[27].

فمهمة المعجم المسرحي تكمن في تحديد الفروق الدقيقة بين المفاهيم التي تبدو متقاربةً لغير المتخصّص؛ فالتعريف المصطلحي كفيل برفع اللبس، وإزالة الغموض الذي يمكن أن يعتري بعض المصطلحات، ومن ذلك: الحبكة (Plot) الذي يُقصد بها "مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات وهذا التعارض يُترجم إلى أفعال تحدّد مسار حركة أحداث المسرحية من البداية إلى النهاية"[28]؛ ويرى إبراهيم حمادة أنّها "عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية، وربطها ببعضها، بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معيّنة"[29]، وفي نفس السياق يسمح المعجم المسرحي بالتمييز بين أنواع متعدّدة للحبكة في العمل المسرحي؛ وهي على التوالي:

- حبكة بسيطة (simple plot)- حبكة معقّدة (comlex plot)- حبكة مزدوجة (double plot)- حبكة محكمة (tight plot)- حبكة مفكّكة (loose plot)[30].

كما تورد موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية سبعة معانٍ متمايزة لمصطلح البانتومايم (Pantomime)، تمّ ترتيبها ترتيبا تاريخياً على هذا النحو:

1- اسم أطلقه الإغريق على نوع من الممثّلين يضع قناعاً مقسّماً إلى ثلاثة أجزاء، وكلّ جزء يمثل سخصيةً بذاتها، وعلى الممثل الإيحاء إلى الشخصية المقصودة بواسطة.

2- نوع من الباليه ازدهر في القرن الثامن عشر الميلادي يستعير مادته من الأساطير الكلاسيكية.

3- الاحتفالات التقليدية التي تُقام في المسارح البريطانية بمناسبة أعياد الميلاد.

4- شخصية بييرو في دور صامت.

5- مشاهدة مسرحية صامتة تطوّرت إلى قصص مغامرات تتخلّلها الأناشيد والأغاني.

6- مشاهد مسرحية تصاحبها ألعاب بهلوانية كانت تقدمها فرق السيرك الشهيرة عبر العالم.

7- مصطلح يُستخدم لوصف مقاطع من مسرحية يستطيع مؤلّفها توصيل أفكاره دون كلام، كما يعني أيضاً وصف الحركات المعبّرة التي يؤديها الممثّلون حين لا يتكلّمون[31].

و- الوظيفة الحضارية:

تمثّل صناعة المعجم المتخصّص درجة تطور مجتمع ما، وتعكس بوضوح مقدار النضج المعرفي الذي توصل إليه علماء تلك الأمة؛ فالمعاجم المتخصّصة سجلات معرفية تجسد انجازات العلماء وتحفظها في تلك الفترة للأجيال، كما أنّ إنتاجها يعكس بوضوح درجة التقدّم الفكري والتطوريّ الحضاريّ الذي لحق الأمة، ولذلك لابُدَّ من الإقرار بأنّ المعرفة مشروع بشريٌّ عام مفتوح في وجه كلّ الشعوب.

وعليه فالمعاجم المسرحية العربية تبرز بوضوح مدى مواكبة الباحثين العرب المحدثين لما يشهده هذا الفن من تطورات على مستوى النظريات والاتجاهات والمناهج، وما يعرفه من ظهور لتقنيات ووسائل حديثة تساهم- لا محالة- في تطوير هذا الفن وترقيته؛ لأنّ الدراما العربية اليوم "في مسيس الحاجة إلى مزيد من التواصل مع الدراما العالمية ذات الفائدة الكبيرة على الفرد والمجتمع والإنسانية، والتي تكبرها بحوالي ألفين وأربعمائة سنة"[32]؛ وفي هذا الصدد يقول أحمد بلخيري "والواقع أنّه لا مجال للتعصّب في مجال مصطلحات المسرح. إنّها نتاج حضاري عام، تساهم مختلف الثقافات في بلورته وتشكيله، وهي كذلك دليل ساطع على تفاعل الثقافات وانفتاحها"[33]؛ فإذا كانت مهمة المخرج تتمثّل أساساً في "إيهام المتفرّج أنّه يعيش الجو الطبيعي، وأنّه يعيش قطعة حية من الحياة"[34]، فإنّه بحاجة ماسة إلى الاستعانة بأحدث وسائل العرض المسرحي والسينوغرافيا المتداولة في الدول التي قطعت أشواطاً معتبرة في مسيرة المسرح؛ من أجل معرفة درجة تقدمها بغية الارتقاء بالعرض المسرحي في الوطن العربي.

3- أشكال استفادة الدارسين من المعجم المسرحي:

أ- ضبط المفاهيم:

يسمح المعجم المسرحي من اكتساب المفاهيم الدقيقة للمصطلحات المسرحية الخالصة؛ مادام المعجم يجمع بين دفتيه "الاصطلاحات التي قال بها المفكرون والنقاد، دون سواهم حول المسرح؛ لأنّ بعض المسميات أو الاصطلاحات تذاع بالخلط والخطأ والترادف المخلّ في بعض منافذ الإعلام والنشر"[35]، فالمسرح الملحمي يختلف اختلافاً جذرياً عن المسرح الدرامي؛ وتتجسد الفروق بينهما في "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" انطلاقاً من خمسة عشر عنصراً، هي على التوالي[36]:

شكل المسرح الدرامي	شكل المسرح الملحمي
يجري الأحداث	يسرد الأحداث
يشرك المتفرج في الأحداث	يجعل الممتفرج مجرد مشاهد
يستهلك فاعلية المتفرّج	يوقظ فاعليته
يستثير مشاعر المتفرج	يحمله على اتخاذ المواقف
تجربة حية	صورة للعالم
يضع المتفرج في شيء	يضعه في مواجهة الشيء
إيحاء	حجة عقلية
يحافظ على المشاعر	يدفع بها إلى مرتبة المعارف
يدفع بالمتفرج وسط الأحداث كي يعاني مع الشخصيات	يجعل المتفرج في مواجهتها ودراستها
يفترض أنّ الإنسان كائن معروفاً مقدماً	الإنسان موضوع البحث
الإنسان غير قابل للتغيير	الإنسان يتغيّر ويغيّر الأشياء
التوتر مرتبط بالنهاية	التوتر متعلّق بمجرى الأحداث
كل مشهد مرتبط بغيره	كل مشهد قائم بذاته
نمو	تركيب (مونتاج)
يُجري الأحداث في خط مستقيم	يجري الأحداث في خطوط منحنية

وبنفس الطريقة يضع المعجم المسرحي الحدود الفاصلة بين: المسرح الهزلي، والمسرح الساخر، والمسرح الكوميدي، والمسرح الضحك، وهكذا دواليك.

فالمعجم المسرحي قادر على ضبط المفاهيم المسرحية ضبطاً دقيقاً؛ مما يمكّن الدارس من الوقوف على أصولها المعرفية واستخداماتها الفعلية.

ب- التعريف بالأعلام:

يمكّن المعجم المسرحي الدارسين من التعريف بأعلام المسرح، سواء أكانوا ممثلين أم مخرجين أم كتاب نصوص درامية أم نقاد مسرحيين؛ فموسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية احتوت العديد من أعلام المسرح العالمي، عرباً كانوا أم غربيين، ومن ذلك مثلاً "توفيق الحكيم" ورد تعريفه في خمس صفحات ونصف؛ إذ تم التطرق إلى مسيرته المسرحية طيلة حياته، وذلك بالتعريف بمسرحياته، وأهم جوائزه[37].

4- مظاهر استثمار المعجم المتخصّص في النقد المسرحي:

يعد النقد المسرحي بمثابة "الحكم على المسرحيات المعروضة أو المنشورة، ولقد تطوّر عبر الزمن بتطوّر الحركة المسرحية. وظهرت حديثاً نظريات جديدة معيارية تتناول النقد من منظور أوسع وأشمل"[38]، وإذا كان النقد المسرحي يجسد "الكتابة الوصفية في العروض المسرحية، وهذا العلم قائم منذ بدء العروض المسرحية؛ أي منذ ظهور البحث النظري في الدراما من خلال "فن الشعر" لأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد، ولكنّه انتعش مع مرور الزمن، وعرف بروز نمطين مختلفين:

- **أحدهما:** نقد مسرحي نظري: يعنى بالبحث في نظريات الدراما.
- **ثانيهما:** نقد مسرحي تطبيقي: يهتم بمتابعة العروض المسرحية لكتاب مسرحيين معينين[39].

ومما سلف يمكن القول أنّ النقد للفن المسرحي يعني فحص العمل الدرامي كنص مسرحي مرة؛ وذلك بالتطرق إلى المضمون الدرامي للمسرحية وتكويناتها الأدبية واللغوية والبناء الدراماتورجي لها، وكشف أهم النقائص التي لم يتوفر عليها النص، ثمّ فحصه كعرض مسرحي مرة أخرى؛ وذلك بمعالجة التحقيق الفني للنص، من خلال وسائل العرض، وتحليل وجهة نظر المخرج، ومدى تحققها، كما يشمل أيضاً التمثيل، والإطار المادي من ديكور وإضاءة وخدع وموسيقى وغيرها[40]، فيا ترى كيف يتم استغلال المعجم المسرحي لإنجاز هذه العملية المعقدة؟

أ- تحديد التخصّصات الفرعية:

مادام النقد المسرحي هو "العملية التحريرية- أو الشفوية- الخاصة بتحليل، وتفسير، وتقييم العرض المسرحي؛ بما في ذلك النص، والإخراج، والتمثيل، والديكور، والعناصر الأخرى المشتركة في تكوين العرض، فإنّ المعجم المسرحي بإمكانه توزيع المهام بين النقاد، وتقسيم أدوار بينهم؛ وفي هذه الحالة قد يصبح لكل عنصر من هذه العناصر ناقد متخصّص، وهذا ما يحدّد مجال الاشتغال، مما يضمن تباين التخصصات وتمايزها؛ فهناك: ناقد النص المسرحي، وناقد العرض المسرحي، وناقد الإخراج، وناقد التمثيل، وناقد الديكور، وهكذا.

ولعلّ المعجم المسرحي كفيل بتصحيح النظرة القديمة السائدة عن لنقد المسرحي؛ وفي هذا السياق تؤكد نهاد صليحة أنّ الناقد المسرحي "بدأ يصلح من مساره ويجتهد في تحليل العرض المسرحي بقدر اجتهاده في تحليل النص، ويهتم بإبداع المخرج وفناني العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف"[41]، ولاشك أنّ المعجم المسرحي سيضبط الاختصاص، ويحدد الصلاحيات للناقد؛ فتحليل العناصر الأدبية للعمل المسرحي يتطلب تناول: اللغة، الحوار، الحبكة، الشخصيات، الأحداث، الفكرة، تأويل النهاية، وغيرها، في حين ينصب اهتمام ناقد السينوغرافيا (علم المنظر) حول دور كل عنصر فني فوق خشبة المسرح، كالمناظر، والأكسسورات، والديكور، وغيرها.

ب- مواكبة المستجدات:

يساعد المعجم المسرحي الناقد- بفضل ما يشتمل عليه من رصيد مصطلحي متخصّص- على مسايرة التطورات التي يعرفها هذا الحقل في تطور علومه ومناهجه عبر الحقب الزمنية المتعاقبة؛ ولذلك فمن البديهي أنّه" لا يمكن أن يتم للناقد الصلاحية الحقة لممارسة عمله في نقد المسرحية إلاّ إذا كان على دراية بكل هذه المراحل المختلفة التي مرّت بها المدارس المسرحية منذ اليونان حتّى الآن"[42]، ولعلّ هذا ما يبرز بوضوح في القاموس المنهجي الذي وضعه كمال الدين عيد حينما دوّن تاريخياً ظهور المصطلح المسرحي؛ ومن ذلك مصطلح "الدراماتورجيا" الذي تمّ تعريفه في صفحتين ونصف؛ فقد تعرض المؤلف إلى تعريفه، وأقسامه، وتاريخ انبثاقه، ومهمة رجل الدراماتورجيا، ومراحل تطور هذا العلم بدءاً من القرن السابع عشر الميلادي حتى عصرنا[43].

ويؤدي هذا المصنّف دوراً بارزاً في مواكبة المصطلح المسرحي العالمي؛ وذلك تماشيا مع ما جدّ من أبحاث معاصرة، وخاصة الدراسات السيميائية والتداولية للخطاب المسرحي؛ فقد أفرز البحث العديد من مصطلحات هذين المنهجين الجديدين؛ ولذلك سجل أحمد بلخيري غياب مصطلحات من قبيل:

البنية الدرامية–السينوغرافيا– السيمولوجية المسرحية– التلقي– التقطيع– التناص– التبئير، وذلك بحكم فترة ظهور المعجم؛ إذ لم تكن هذه المصطلحات منتشرة حين إنجاز المعجم[44].

ولكن معجم مصطلحات المسرح والدراما احتوى العديد من المصطلحات المسرحية المستحدثة، ومن ذلك: البناء الدامي– إعلانات المسرح–السينوغرافيا– عنوان المسرحية.

كما يسمح هذا المعجم أيضا بتزويد الناقد المتخصّص بكل "ما يحتاجه من ثقافة وعلم ودراية بفن المسرح وأصوله وتتبع مدارسه ومراحله التي مرّ بها، وما طرأ عليه من تغيير عبر العصور"[45].

ففي عصرنا بدأ الإخراج المسرحي "يعرف اهتمامات تقنية تحديثية من خلال استعمال الأجهزة الإلكترونية الدقيقة في سبيل التعظيم الفني للعرض المسرحي والاستحواذ على ذهنية المتفرّج، حتى يعيش الوقائع والأوضاع بكامل قواه السيكولوجية"[46]، فإذا لم يكن ناقد الإخراج على اطلاع بما تم ابتكاره من وسائل الإضاءة، وتقنيات الصوت، وعناصر الديكور، بسبب عدم مواكبة لمستجدات التكنولوجيا المتسارعة،كانت النتيجة رداءة العرض من طرف الناقد الذي يبرز جوانب النجاح قصد تثمينها، والإشارة إلى جوانب الفشل بهدف تداركها، وهذه هي الوظيفة الأساسية للنقد البنّاء.

ج- توحيد المصطلحات:

إنّ المتتبع للمشهد النقدي العربي الحديث يقف على ما "يعانيه النقد المسرحي من أزمة التأسيس وما ترتّب عنها من فوضى المصطلحات والمفاهيم المسرحية بسبب غياب الخلفية النظرية والأسس الفكرية واعتماده مرجعيات غربية مستعارة"[47]؛ وفي هذا السياق يرى أحد الباحثين أنّ "أزمة النقد المسرحي ظلت مستمرة ولم تعرف طريقها إلى الانفراج، والمشكلة لا تكمن في هذه المناهج، بل في كيفية التعامل معها، حيث أنّ العديد من المشتغلين في ساحة النقد المسرحي لم يأخذوا هذه المناهج من مصادرها الأصيلة، ولكنّهم بحثوا عما يسميه دارسوا الأدب بالوسائط، التي قد يكون فهمها مهزوزاً أو ضبابياً لدى هذه المصادر، وهو ما يترك أثراً سلبياً على المسار الطبيعي للممارسة النقدية"[48]، وهنا يبرز دور المعجم المسرحي العربي في معالجة هذه الإشكالية، فهو الذي سيتكفل بإمداد النقاد المسرحيين بالزاد المعرفي الكافي لولوج عوالم النقد الذي "كان في الماضي ينطلق من مسلمات منهجية، ولا يهتم بالمجادلة عنها إلا من خلال ممارسة النصوص ونقدها، أصبح اليوم مشروطاً بعملية التأسيس المنهجي التي تستلزم تراكماً من التنظير قبل مباشرة النص بالاستنطاق الإجرائي"[49]، ولا يخرج النقد المسرحي عن هذا النسق؛ إذ لابد للمقدم عليه الاطلاع على المناهج والمقاربات النقدية من مصادرها الأساسية، وفهم أبعادها المعرفية ومدلولاتها الفكرية؛ حتى يحصل الفهم والإفهام، وتلك هي الغاية القصوى عند تحليل وتفسير النصوص والعروض المسرحية.

5- إشكالات المعجم المسرحي:

يعاني المعجم المسرحي العربي- على غرار معظم المعاجم المتخصّصة الحديثة- من عدة إشكالات، يتعلّق بعضها بالجوانب الموضوعية المرتبطة أساساً بعلم المسرح، وما يتفرع عنه من مفاهيم ونظريات هذا من جهة، ويرتبط البعض الآخر بالمسائل المنهجية الوثيقة الصلة بأصول الصناعة المعجمية الحديثة، وما تتطلبه من إجراءات لصناعة معجم مسرحي يلبي رغبات القراء، سواء أكانوا دارسين أم متخصّصين من جهة أخرى، ولعلّ أهم ما يمكن رصده من نقائص في المعاجم المسرحية: الترادف المصطلحي، الاقتراض، العبارات الاصطلاحية.

أ- الترادف المصطلحي:

يأخذ الترادف في المعجم المسرحي عدة أشكال:

الترادف الثنائي: يقابل المصطلح الغربي بمصطلحيْن عربيين، ومن ذلك:

توقّف مؤقت- لحظة صمت (Pause)، التباين- التضاد(Contrast)[50]، مشغل تمثيلي- ورشة مسرحية (Acting workshop)، حركة- حدث مسرحي (Action)[51].

الترادف الثلاثي: يوضع بإزاء المصطلح الغربي ثلاثة مصطلحات عربية، ومن أمثلته: مراجع المسرحية- معالِج- منقِّح (Play doctor)[52]، يقتبس، يعدّ، يرتب (Arrange)، المنتج- مدير الأعمال- وكيل الفنانين (Impresario) [53]، مظهر- وضع- موقف (Attitude)[54].

الترادف الهجين: يستعمل فيه المصطلح العربي مع المصطلح الأجنبي المعرب للدلالة على مصطلح غربي واحد، ومن أشكاله: حلقة مشهدية- إيبسود (Episode)، مَسلاة- فُدفيل (Vaudeville)[55]، حديث فردي- منولوج (Monologue)[56].

ب- الاقتراض:

تلجأ المعاجم المسرحية إلى الاقتراض لملء الفجوات المعجمية الخاصة بهذا الفن؛ ولقد أحصى أحمد بلخيري تسعين (90) مصطلحاً أجنبياً في "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" لإبراهيم حمادة الذي اشتمل على ستمائة وخمس وسبعين (675) مصطلحاً؛ أي ما نسبته (13،33%)، ويتوزع هذا الرصيد المقترض على عشر (10) لغات، جاءت الفرنسية في المرتبة الأولى بمجموع ست وعشرين (26) مصطلحاً، ومن ذلك: باروكة- البوسكين-الدادية-درام- الديكور- الرِفْيو- الرومنسية- السريالية- الشاسيه.

ويمكن رصد العديد من المصطلحات المسرحية الدخيلة في المعاجم المسرحية العربية، وفق هذه العينة:

المعجم	المصطلحات الدخيلة
معجم حمادة	باروكة- البوسكين- كالوس- فودفيل- بينوار- الجرانجينيور- درام
معجم البكري	بروفا- تْراب- البانتومايم.
معجم عيد	تْراجيديا- ديالوج- فارس- منولوج- مكياج- مونتاج- ميلودراما
معجم كحيلة	كول بوي – كرنفال- كورجرافيا- سيرك

فهذه المصطلحات يمكن تعريبها بمصطلحات مألوفة، يستسيغها القارئ العربي فيستعملها، ويبقى الإقتراض محصورا في أسماء الأعلام، والأجهزة، والأدوات.

ج- العبارات الاصطلاحية:

مما لاشك فيه أنّ المصطلح مفتاح العلوم، ومن شروطه الأساسية تكثيف المفهوم واختزاله إلى أبسط عبارة لغوية؛ ولهذا" من البديهي، أنّ الكلمة الواحدة في مجال الاصطلاح أفضل من الكلمتين، والكلمتين أفضل من الثلاث؛ لأنّ الاختزال أجدى في الاستعمال"[57]، ولكن المتأمل لمعجم مصطلحات المسرح والدراما يجده حافلاً بالعبارات الاصطلاحية العربية المقابلة للمصطلح الإنجليزي، سواء في شكله البسيط، كما في:

- (Epesode): الحوار الفاصل الذي يفصل بين مجموعة أناشيد تكون أساس العرض.
- (Freeze): تجميد الموقف المسرحي أو الحركة المسرحية على وضع معين[58].

أو في نمطه المركّب، على غرار:

(claptrap): أداة لتنشيط التصفيق في المسرح، (Drama of senseibility): دراما الأحاسيس تعالج العواطف بتفاؤل[59].

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه السمة قد طبعت العديد من مصطلحات المعجم على الرغم من أنّ واضعه أخذ على عاتقه أن يتميّز مصنّفه "بالاختصار إلى أقصى حد ممكن، والتعبير عن المعنى المطلوب بأقلّ قدر ممكن من الكلمات بشرط أن تؤدي إلى المطلوب"[60].

6- الحلول المقترحة:

ويمكن معالجة هذه الإشكالات بإتباع جملة من الخطوات المنهجية، والتي يمكن تجسيدها في:

أ- إنجاز المعاجم المسرحية الجماعية:

مما لاشكّ فيه أنّ صناعة معجم مسرحي متخصّص تتطلب توفر ثقافتين متكاملتين؛ إحداهما ثقافة لغوية يضطلع بها اللغوي والمصطلحي والمعجمي، والثانية ثقافة متخصّصة هي حكر على المختصين في الحقل الفني؛ وهذه التوأمة تمكّنهم- لا محالة- من

الإحاطة بالمادة العلمية جمعاً واستقصاءً، مادام المختصّ هو العارف بالمادة المُشكِّلة لمتن المعجم؛ فباستطاعته الإلمام بكل ما يتعلق بالعلم من نظريات ومناهج، ولكن لابدّ من التعاون بين الثقافتين.

ب- تأصيل المصطلحات المسرحية:

ينبغي على واضعي المعاجم المسرحية تأصيل مصطلحات المسرح؛ وذلك بتعريب الألفاظ الدخيلة؛ حتى تكون مألوفة لدى الدارسين، فكثيراً ما يجد الباحث صعوبة في فهم المصطلح الدخيل وتمثّله، لأنّ هذا الأخير لا يتيح له إمكانية الاشتقاق وتوليد مصطلحات جديدة، مثلما هو الحال في مصطلحات: ديكور- سينوغرافيا- ماكياج، أكسيسوار.

ولكن إذا تم وضع مصطلح عربي أصيل مقابلاً له سهل على أهل الاختصاص توليد مصطلحات فرعية منه باعتماد الاشتقاق، ويبقى المعنى اللغوي العام واضحاً، ومن ذلك الجذر اللغوي "سرح" الذي اشتق منه:

المسرح (Théâtre): دار التمثيل.

المسرحية(Théâtralité): جنس أدبي، وهي قصة معدة للتمثيل على المسرح.

المسرحة (Théâtralisation): إعداد نص إعداداً درامياً بغاية تأديته مسرحياً.

علم المسرح (Tératologie): هو علم يتناول المسرح وتطوره، ونظريات واتجاهاته وأبرز أعلامه.

ج- إنجاز المعاجم المسرحية المتخصّصة:

للنهوض بالثقافة المسرحية العربية عموما، وثقافة النقد المسرحي خصوصا، لابدّ من وضع معاجم تخدم جانباً واحداً من هذا الفن؛ ومن ذلك بناء "معجم النصوص الدرامية"، ومعجم المؤلفين الدراميين"، ومعجم النقد المسرحي؛ وذلك تيسيراً لمهمة البحث العلمي على الدارسين من جهة، وتكوين صورة واضحة المعالم عن هذا الجانب الفني الذي لا يزال غريباً عن عامة المثقفين العرب من جهة أخرى.

د- الاهتمام بالتأليف المسرحي:

إنّ المتتبع للنقد المسرحي يلاحظ أنّه يجد "صعوبات جمة في الوقوف على قدميه باللغة العربية، لقلة المراجع المتوافرة عنه- مؤلفة أو مترجمة- بالعربية، ولأنّه بطبيعته من فنون الأداء (Performance)، التي لا يكتمل النصّ فيها إلاّ حين يصعد على خشبة المسرح (Stage) ويشاهده الجمهور ويستمع إليه"[61]، وهنا لابد من تشجيع المؤلفين المسرحيين على كتابة المسرحيات، كما ينبغي أيضاً دعم الأبحاث الأكاديمية وطبعها، وتعميم نشرها على الدارسين عبر ربوع الوطن؛ حتى يستفيد منها المختصون، ولا تبقى على رفوف المكتبات عرضة للإهمال والتلف.

ه- العناية بالمسرح المدرسي والجامعي:

يحتاج النقد المسرحي إلى مساهمة النقد المسرحي بعامة، والنقد الأكاديمي بخاصة، ولكن الواقع يوحي بوجود "قطيعة بين الطرفين فالتزم المسرحي بركحه، وانزوى الأكاديمي في صرحه وكل طرف يشعر بضرورة التوجّه نحو الثاني"[62]، فلو أعطيت العناية الكافية للمسرح المدرسي والجامعي، لتخرّج منه الممثلون والكتاب والمخرجون والنقاد، ولكن بإهمال ذلك يبقى الوضع يراوح مكانه، وكما قيل: من جهل شيئا عاداه.

خاتمة:

في ضوء ما تقدّم يمكن القول، أنّ الممارسات النقدية للمسرح المغاربي تستند في عملها على ما يوفره المعجم المسرحي من مفاهيم ومصطلحات تحيل على نظريات ومناهج، يمكن استثمارها كأدوات إجرائية فعالة في تحليل الخطاب المسرحي نصّا وعرضا من أجل تحديد مواطن النجاح ومعالجة النقائص.

فالمعجم المسرحي العربي بمختلف أشكاله، يسمح للناقد المسرحي بضبط المفاهيم، ومواكبة المستجدات، وتحديد التخصص، وتوسيع أفق البحث في هذا اللون من الفنّ، ولكن ذلك يتطلب العناية بهذه المعاجم شكلا ومضمونا ومنهجا، والعمل على تحيينها لمتابعة جديد علوم المسرح، لاسيما في هذا العصر الذي يشهد تطوّرا يوما بعد يوم؛ حتى تكون هذه المصنّفات مواكبة للتطور، بإمكانها تلبية حاجات القراء، وإشباع فضولهم العلمي.

الهوامش:

1- المصطلح المسرحي عند العرب، أحمد بلخيري، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ط:1، 1999م، ص: 61.

2- ينظر : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط:3، 1994م، مصطلحات الأكشاك المنظرية، أمشاط الإضاءة، برقع القوس، البرواز المسرحي، الستارة الصدفية، وغيرها.

3- أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، كمال الدين عيد، مراجعة: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط:1، 2006م، ص:687- 690.

4- المصدر نفسه، ص:712.

5- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص:7.

6- موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، وليد البكري، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط:1، 2003م، ص:4.

7- معجم مصطلحات المسرح، (إنجليزي- عربي)، محمود محمد كحيلة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ط:1، 1429هـ- 2008م، ص:3.

8- ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، كمال الدين عيد، مراجعة: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط:1، 2006م، ص:7.

9- موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، وليد البكري، ص:4.

10- علم اللغة وصناعة المعجم، علي القاسمي، جامعة الملك سعود، السعودية، ط:2، 1411هـ- 1991م، ص:46.

11- من قضايا المصطلح اللغوي العربي، مصطفى طاهر الحيادرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط:1، 1424هـ-2003م، ج:1، ص:9.

12- ينظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص:209-241، 113-125.

13- ينظر: معجم مصطلحات المسرح، (إنجليزي- عربي)، محمود محمد كحيلة، ص:270-273، 83-87.

14- ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، كمال الدين عيد، ص:593-662، 296-314.

15- ينظر: المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط:2، 1984م، ص: 109-111، 247-249، 275-276.

16- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، ط:1، 1986م، ص: 158، 321-325، 364.

17- ينظر: المعجم المفصل في الأدب، محمد التونجي، دائرة الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط:1، :11419هـ-1999م، ص:436-439، 786-792، 844.

18- قاموس اللسانيات (عربي- فرنسي وفرنسي- عربي) مع مقدمة في علم المصطلح، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، د ط، 1984م.ص:13.

19- مقدمة في المصطلحية، هيربت بيشت وجنيفير دراسكاو، ترجمة: محمد حلمي هليل، ط:1، 2000م، جامعة الكويت، ص:15.

20- المصطلح المسرحي عند العرب، أحمد بلخيري، ص: 61.

21- اللغة، جوزيف فندريس، ترجمة: عبد الرحمن الدواخلي ومحمد القصاص، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، د ط، 1950، ص:232.

22- ينظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص:209-241، 113-125، 251-262، 155-158، 80-83.

23- قاموس اللسانيات، عبد السلام المسدي، ص:11.

24- لغة النظر ونظار اللغة، محمد الدرويش، تقديم: أحمد العلوي، منشورات فكر، الرباط، المغرب، ط:1، 2009م، ص:77.
25- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص:187.
26- معجم مصطلحات المسرح والدراما، محمود محمد كحيلة، ص:6.
27- موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، تحقيق: رفيق العجم وآخرون، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط:1، 1996م، ج:1، ص: 1.
28 - معجم مصطلحات المسرح والدراما، محمود محمد كحيلة، ص: 209- 210.
29- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص:93.
30- المصدر نفسه، ص: 93- 94.
31- ينظر: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، وليد البكري، ص: 21-22.
32- معجم مصطلحات المسرح، (إنجليزي- عربي)، محمود محمد كحيلة، ص:4.
33- المصطلح المسرحي عند العرب، أحمد بلخيري، ص:23.
34- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1983م، ص:287.
35- مدخل إلى علوم المسرح- دراسة أدبية فنية، أحمد زلط، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط:1، 2001، ص :170.
36- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص:124.
37- موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، وليد البكري، ص:206-211.
38- ينظر:معجم مصطلحات المسرح والدراما، محمود محمد كحيلة، ص: 84.
39- موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، وليد البكري، ص:65.
40- ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، كمال الدين عيد، ص:712.
41- المسرح بين النص والعرض، نهاد صليحة، مكتبة الأسرة، مصر، 1999م، ص:18.
42- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1983م، ص :286.
43- ينظر: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، كمال الدين عيد، ص:311- 313.
44- ينظر: المصطلح المسرحي عند العرب، أحمد بلخيري، ص:90.
45- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، ص:27.
46- التقنية المسرحية، عبد الكريم جدري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائرية، 2002، ص :76.
47- النقد المسرحي والانفتاح على الآخر، إسماعيل ابن صفية، مجلة علامات، العدد 29، 1994م، ص: 126.
48- المرجع نفسه، ص:133.
49- ما وراء اللغة- بحث في الخلفيات المعرفية، عبد السلام المسدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط:1، 1994م، ص:144.
50- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص: 69،86.
51- معجم مصطلحات المسرح والدراما، محمود محمد كحيلة، ص: 8، 9.
52- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص:206.
53- معجم مصطلحات المسرح والدراما، محمود محمد كحيلة، ص:20-137.
54- أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، كمال الدين عيد، ص:669.

55- ينظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص:111، 243 .

56-ينظر: معجم مصطلحات المسرح والدراما، محمود محمد كحيلة، ص:173.

57- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، ص: 10.

58- ينظر: معجم مصطلحات المسرح والدراما، محمود محمد كحيلة، ص:95- 115.

59- ينظر:المصدر نفسه، ص: 52- 83.

60-المصدر نفسه، ص:3.

61- المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم (إنجليزي- عربي)، محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط:3، 2003م، ص:52.

62- في الرواية والقصة والمسرح- قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، محمد تحريشي، دار النشر دحلب، الجزائر، 2007م، ص:170-171.

نحو رؤية نقدية موحدة للفن المسرحي المغاربي.

لخضر سنوسي
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

إنّه من المفيد تسليط الأضواء على ماهية النّقد الأدبيّ بشكل عام والنّقد المسرحيّ بشكل خاصّ، وعلاقة كلّ منهما بالآخر وتأثيره فيه، وما هي الأسس الصحيحة التي لابدّ أن تقترن بها كلّ الظّواهر النّقدية في الأدب والفنّ، بحيث تصبح جزءا لا يتجزّأ من العملية الإبداعية برمّتها وليست خارجة عنها. ولأنّ النّقد في المسرح العربيّ أخذ أبعاداً مختلفة بعضها سلبي سطحي والبعض الآخر إيجابي عميق على الرّغم من ندرته ، فإنّه من المهمّ هنا البحث في جذور النّقد وأصوله التاريخية ومن ثمّ شروطه الفكرية، التي ستؤثّر في عملية التّطور الإبداعي للمسرح عبر مراحل مختلفة.

ولأنّ النّقد المسرحي في عالمنا العربي يحتاج إلي إعادة النّظر في العديد من جوانبه، فإن مهمّة هذه الدراسة البحث في هذه المشكلة من أجل إيجاد الحلول الملائمة لخلق حالة نقدية سليمة. وعليه فإنه يتوجّب على الدّارسين تناول أهمية النّقد في تطوير الحركة الأدبية والمسرحية منذ المراحل الأولى لنشأة وظهور الأدب والفنّ. "وعليه ينبغي التحقّق من صحة الموروث العلمي والثقافي للأمم وتمييز الصحيح منه من المنسوب، خاصة ونحن نعلم أنّ التّراث العالمي القديم و خاصّة العربي منه كثيرا ما وصل إلينا عن طريق الرواية الشفهية، لهذا فهو يحتاج إلى تحقيق نصوصه لأنّ بعض هذه النصوص شكّك الدّارسون في تاريخها وصحتها"[1].

حين نواجه موضوعا مثل موضوع النقد المسرحي المتخصص وأثره في طبيعة الجمهور، نجد أنفسنا منذ البداية في نقطة يتقاطع عندها أكثر من اتّجاه، ذلك أنّ موضوعا كهذا ينطلق من محاولة لاستباق طرح قضية العلاقة بين المسرح والجمهور، فالجميع يحلو له أن يخوض في الموضوع وينوي التنظير من خلال المقاربات كطبيعة الجمهور وغاية النقد في حدود اتّجاهه إلى المتلقّي أو حدود اتّجاهه إلى النص، وشروط المتلقّي وشروط المسرح، وغيرها من القضايا التي تتشابك على نحو لا يستطيع بحث كهذا الإلمام بها.

ولقد أكّدت الدّراسات العالمية أنّه بدون نقد تطبيقيّ سيظلّ المسرح العربيّ في معاناته وتخلّفه لعقود وأجيال قادمة لأنّ معظم ما يكتب، لا يعدو أن يكون نقدا أدبيا أو صحفيا انطباعيا لا يخدم العرض المسرحي. وقد نبّه عدد من الباحثين إلى أنّ المسرح العربي لم يتنبه ولم يستشرف الحراك نحو الحرية والعدالة، وقد برز العديد من المنظّرين العرب الذين انشغلوا بقضية التّنظير المسرحيّ، والاهتمام بهوية المسرح تأسيسا وتجريبا وتأصيلا، وذلك للبحث عن قالب مسرحي عربي. و من أولئك الباحثين من انطلق من ملاحظة هامّة تتمثل في أن ّ كثيرا من الدراميين العرب قد استوحوا من الغرب الفنّ المسرحي، وأخذوا منه التقنيات والفنيات بشكل ساذج ومستلب. بيد أنّ هناك من الباحثين من حاول أن يقدّم مجموعة من التصوّرات المسرحية الدّاعية إلى التّأصيل، ولكن بدون فهم حقيقيّ للواقع العربي، وبدون قراءة متمعّنة وعميقة للتّراث، فسقطوا في النّظرة الفنية السياحية والفلكلورية المجانية والسّطحية ويذهب أصحاب هذا الرّأي إلى أنّه كان خليقا بالعرب المعاصرين، لما تبنّوا الفن المسرحي الغربي، وأعطوه الصّدارة في آدابهم وفنونهم، ألاّ يتبنّوا منه إلاّ النّوع فقط، وأن يتركوا جانبا الفنيات، والأشكال، والاتّجاهات التي رافقت النوع، والتصقت به، وكادت تمتزج بأصوله...وإنّه كان ضروريا بالنسبة إليهم أن ينظروا في جوهر المسرح، وأن يمعنوا النظر في أدواته، وأن يتأمّلوا في اتّجاهاته. يقول محمّد العشماوي: "إنّني لا أخشى على شباب هذا الجيل من شيء قدر ما أخشى عليه من هذه الموجة الخطيرة التي تكاد أن تجتاح عقول المعاصرين من شباب هذا الجيل، تلك الموجة التي انحدرت إلينا عبر البحار من بلاد الغرب، والتي تختلف في جوهرها عن موجات أخرى من الفكر أتيح لها أن تمرّ على بلادنا من قبل فاستطاعت بثرائها وعمقها وارتباطها بالحضارة الإنسانية أن تترك أثرا خلاقا في نفوس المفكّرين والمثقّفين من بلادنا وأن تساعدهم على تحقيق رسالة الأديب في الحياة، وما تتطلّبه هذه الرّسالة من إيمان وتضحية..... أمّا الآن فإنّنا نخاف من تلك الموجة التي ينساب تيارها أحيانا فيغمر عقول الشباب تاركا أثره الهدّام في كلّ مظاهر التفكير والسلوك"[2].

وبالرّغم من كلّ هذه الاجتهادات فإنهم مازالوا لم يتعمّقوا التعمّق الكافي في المجتمع العربي: كالمجتمع التونسي أو المجتمع الجزائري، الذي هو ليس إلاّ تضاريس لحضارة ألفية لها خصائصها ، ومميّزاتها، وأصباغها، ونظرتها، وباختصار علاماتها الحضارية التي لا تزال في أشدّ الحاجة القصوى إلى سبر مجهولها، وموؤودها، واقتفاء آثار ثوريتها، ومتابعة منعرجات صعودها وهبوطها.

وإنّه لا يكفي بالنسبة إلى رجل المسرح – سواء كان مؤلّفا أو مخرجا– أن يستعمل المدّاح مثلا في عمله المسرحي حتّى يكون عمله هذا عربي المشاغل والإطار، مغاربيّ الواقع والآمال، شعبيّ المشاكل والمطامح، طلائعي النّزعة والشّكل والإخراج، فلأن المدّاح ليس إلاّ ظاهرة فولكلورية ذات أصباغ زاهية يرتاح إليها الصبيّ، وينتعش بها الشيخ، وتزهو في عين الزائر، كفولكلورية الأماكن السياحية..لم تأخذ من العلامات الحضارية إلاّ بعض القشور.

ونقصد بهذا كله أنّه يجب التعمّق في التّفكير العربي، والتشبّع به، والوقوف على خصائصه، والرّسوب في أغواره، وتفهم رقائق مداركه.

وبالتّالي، فلا يمكن إنكار وجود المسرح لدى العرب، بل يثبت بشكل قطعي وحاسم وجود كتابة درامية في التراث العربي الإسلامي كما في كتب التاريخ والمقامات ورسالة الغفران وكتب الآداب والمعارف والفنون، وإنّه فعلا كان خليقا بالعرب المعاصرين أن لا يتبّنوا من الفنّ المسرحيّ إلا النّوع، لأنّهم بتقليدهم الفنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفنّ المسرحي فنّا مقصورا على الحضارة الأوروبية، في حين أن الشّرق القديم قد عرفه حقّ المعرفة بتقنيات، وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي وأشكاله. "ومسرحنا العربي المعاصر أشدّ فنوننا الأدبية حاجة إلى تبنّي هذه الرسالة الهادفة (الإبداع ومراعاة الجانب الخيّر من الطبيعة البشربة)، ذلك لما للمسرح بحكم طبيعته من قدرة خاصّة على الالتحام بالجماهير وعلى تجسيد الفكر وتحريكه وعلى الإيحاء به عن طريق عرض صورة نابعة من الحياة تتحرّك شخوصها أمامنا وتتفاعل"[(3)].

زد على ذلك، فإنّ المسرحيين المحدثين والمعاصرين انساقوا وراء المسرح الغربي، ولم يهتمّوا بعنصرين ضروريين ومتكاملين، وهما: التّراث والنزعة الشعبية ذات الطابع الواقعي. وفي هذا السياق أنّ رجال المسرح العرب قد ابتعدوا شططا عن اهتمامات الشّعب، وعن شواغل الإنسان المغاربي مثلا، وعن قضايا المجتمع في بلادهم لأنّهم لم يقيموا أيّ اعتبار للتّراث الذي يحتفظ به الشّعب في صدره، والذي يصونه الإنسان العربي في حافظته. فصار المسرح في البلاد العربية– إلاّ ما قلّ وندر منه– إمّا ضربا من التّلهية وإمّا عنوان المفارقة على الرّغم من أنّ هذا المسرح مكتوب بالعربية. هذا، وقد سعى الدارسون جادين في البداية إلى التّوفيق بين الكتابة النّصية التّراثية العربية والقالب الغربي.

وقد دفعهم تفكيرهم في قضايا المسرح شكلا ومضمونا إلى طرح تصوّر نظري جديد يسمى في منظورنا بالمسرح التّراثي، ويقترن هذا التصوّر النّظري بالتّراث اقترانا جدليا. وهو في الحقيقة لا يمثّل سوى ضربا من عديد المحاولات الرامية لبحث خبايا المسرح واتّجاهاته، إلاّ أنّ أغلب المحاولات لم تسلم من الصيحات المعادية إذ "وعلى الرّغم من الجهود الجادّة والحرص على تقديم الأعمال الدرامية الجيّدة ورغم المحافظة على التقاليد الفنية، لم تخل من العيوب ولعلّ أهمّها ضعف الإيراد في مقابل ما من مبالغ يصرف على العروض، وإصرارها على تقديم عروضها باللّغة الفصحى المقعّرة أحيانا والقاموسية الجافّة أحيانا أخرى بما يصرف العرض المسرحي عن جمهور المتلقين ومخاطبتها لفئة المثقفين وحدهم"[(4)].

فضلاً على ذلك، فإنّ الخطاب النّقدي المسرحي يكتسب فرادته –عن غيره من الخطابات– عبر توفّره على جملة من العلاقات التّكوينية والأنظمة التي ينتظم بها كالنّظام اللّساني والدّلالي، وهما من عناصر الخطاب الرئيسة، إلى جانب مكوناته وما يحوي من فلسفات وتصورات معرفية وأدوات منهجية نابعة من بنية الخطاب ومرجعياته، وأنّ علاقة النّاقد بالخطاب النّقدي تكون حسب طبيعة الإجراءات والأدوات العقلية والمعايير المستخدمة لتحديد معالم الخطاب النّقدي نفسه. ويعدّ المستوى التّطبيقي من أشدّ إجراءات خطاب

النّقد المسرحي قدرة على استجلاء غوامض المنجز الأدبي المتمثّل في النّص الدرامي، ومستوياته المتعلّقة بالجانب البصري (العرض المسرحي). وعلى وفق هذا المنظور، نجد أنّ وظيفة النّقد لا تقف عند حدود الوصف أو التّفسير، بل تتعدّى ذلك، متجلية في التّحليل، والتّأويل، بقصد توليد المعاني المبثوثة في منظومة الخطاب المسرحي (السمعية والبصرية والحركية) ومن ثمّ اكتشاف النّظم المتناغمة في خطاب العرض المسرحي ، بوصفه نسقاً رمزياً متحوّلاً وحافلاً بكمٍ وافر من العلاقات السيميائية المنبعثة من داخلية خطاب العرض نفسه. ولا ريب أنّ المهمات الملقاة على عاتق النّاقد المسرحي بوصفه منتجاً ثالثاً للعرض المسرحي، تعدّ شاقّة لاقترانها بالشرط الثّقافي والمعرفي، الذي يمثّل المزية التي يتفرّد بها النّاقد سواء على صعيد المقاربات النّقدية التّنظيرية أو المعالجات النّقدية التّطبيقية التي تتصدّى للمنجز الفني (العرض المسرحي).

ولعلّ من أخصّ إشكاليات النّقد المسرحي أنّه أضحى مباحاً للجميع، فولج إلى عوالمه صحفيون توهّموا أنهم أصبحوا نقّاداً عبر مقالاتهم الصحفية التي تضمّ كلّ شيء ، إلاّ النّقد المسرحي بمفهومه العلمي الأكاديمي الرصين، فلقد كان الاعتقاد سائداً لدى بعضٍ ممّن مارس كتابة التّعليقات الصحفية أنّ النّقد المسرحي لا يعدو كونه محض آراء آنية منفعلة أو مجرّد تعليقات صحفية منمّقة وفضفاضة تعوّل على بريق الكلمات وحسن انتقاء اللّفظ وحلاوة الأسلوب.

ولعلّ من العبث بمكان محاولة تجريد النّاقد –وهو ينظر إلى العمل المسرحي– فيقوّمه من ذوقه الخاص وميوله النفسية، واستجاباته الذاتية لهذا العمل. وثانياً تعيين مكان العمل المسرحي في خط سير الأدب ومذاهبه ، فمن كمال تقويم العمل المسرحي من الناحية الفنية التعرّف إلى مكانه ورتبته في خط سير الأدب، وتحديد مدى إضافته النوعية إلى التّراث المسرحي على الصّعيدين اللّغوي والأدبي في لغته الأم، والتّراث الإنساني الأدبي بوجه عام، واعتبار مدى الجدّة أو التّجديد والإبداع الحاصل فيه. ومن ثمّ تحديد مدى تأثّر العمل المسرحي المدروس بمحيطه الأدبي والبيئي على حدّ سواء، ومدى تأثيره فيه بالمقابل. ثمّ محاولة تصوير سمات صاحب العمل المسرحي من خلال ما يظهر من كتاباته وأعماله الأدبية و نتاجاته الفنية، وبيان خصائصه الشّعورية والتّعبيرية، والكشف عن العوامل النّفسية التي تشاركت في بلورة هذه الأعمال والخصائص ووجّهتها هذه الوجهة المعينة ، دون تكلّف ولا جزم حاسم.

ولعلّ المتتبّع للعمل المسرحي الجزائريّ مثلا يدرك نشأته المحتشمة ثم تطوّره الارتجالي، وذلك لعدّة عوامل تتعلّق أساسا بالبيئة الاجتماعية وثقافتها وارتباطها بالعوامل التاريخية (الاستعمار، وما بعده)، إضافة إلى بعض العوائق التي حالت بين رجاله وبين المضي به قدما إذ أنّ لغة التغطيات للعروض المسرحية لغة راقية، في حين كانت النصوص المسرحية تكتب بلغة عامية و دارجة. و يقودنا هذا التوجّه إلى الحديث عن قضية مهمّة تتعلّق بالمسرح الجزائري وهي أزمة النّص و أزمة الابتكار والإبداع. فهل يعيش المسرح الجزائري أزمة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل هي أزمة إبداع أم هي أزمة نقد؟.

تؤكد الكثير من المقابلات التي أجريت مع مسرحيين، غياب نقد مسرحي صحفي متخصّص في الجزائر، و يرى هؤلاء أنّ كلّ ما كتب في الصّحف و الجرائد لا يرقى إلى مستوى النّقد و ما هو في الواقع إلا انطباعات أولية و تعليقات سطحية لا تؤسّس نقدا يتناول العملية الإبداعية المسرحية في عمقها التعبيري، إنّها كتابات تعنى بالقشور فهي لا تسمن و لا تغني من جوع.

إنّ من أهمّ المصنّفات في مجال الصحافة و المسرح في الجزائر هو كتاب "الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي" لمخلوف بوكروح، من طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر. 2002 م اشتمل الكتاب على دراسة مهمّة للموضوع المعالج و تتبّع دقيق للعناوين الصحفية في تغطياتها الإعلامية للعروض المسرحية. جاء في الوجه الخلفي للغلاف ما يلي ":نظرا لتزايد اهتمام الجمهور بالإقبال على الأعمال الفنية، فقد اهتمّت الصّحف بتخصيص أركان للنّشاط الفني، وتحليل الأعمال الفنية و تقويمها سواء من خلال المعايير و الأسس الأكاديمية، أو من خلال التغطية الإعلامية، التي تستهدف إرشاد وتوجيه جمهور المتلقين في اتخاذ قرارات الانتقاء و التعرّض للأعمال الفنية؛ ذلك أنّ مخاطبة المشاهد من الأمور الحسّاسة التي يجب الإعداد لها بهدف تزويده بوسائل المعرفة و الثقافة الفنية لإدراك القيم الجمالية لمختلف الأشكال الفنية التي تزداد تطوّرا مع تطوّر الزّمن .تهتم هذه الدراسة بالتغطية الإعلامية لنشاط المسرح الوطني الجزائري، و ذلك انطلاقا من الدور الذي تقوم به الصّحافة بوصفها تعكس الرّسالة المسرحية وبوصفها أيضا عاملا فعّالا في تنشيط الحركة المسرحية"(5).

إن مؤلف الكتاب رجل ممارس للمسرح و أكاديمي مشتغل بالمسرح و عليه، وكان أحد المديرين للمسرح الوطني مكّنه ذلك من الإطلاع على خبايا المسرح الجزائري ممّا جعل هذا الكتاب من أهمّ مصادر الكتابة حول المسرح الجزائري وحول المسرح والصحافة، و هو معين لا ينضب من المعارف؛ لأنّ المؤلّف قدّم نقدا توثيقيا مهمّا للتغطيات الإعلامية للمسرح في الجرائد اليومية.
وقد اختلفت المفارقات بين الأعمال المسرحية ودراساتها كون الأولى كانت بالعامية والثانية كانت باللغة الفصحى، ما ولّد صعوبة في الإلمام بجوانب الأعمال المسرحية، إلاّ أنّه وبالرغم من ذلك فقد بقي مفهوم المقال النّقدي نفسه لأنّه يهدف إلى"عرض وتفسير وتحليل وتقويم الإنتاج الأدبي والفني والعلمي وذلك من أجل توعية القارئ بأهمية الإنتاج ومساعدته على اختيار ما يقرؤه أو يشاهده أو يسمعه من هذا الكمّ الهائل من الإنتاج الأدبي والفني والعلمي الذي ينفق كلّ يوم سواء على المستوى المحلّي أو الدّولي"(6). ويمكن تمييز جملة من الرّؤى النقدية أبرزها:

- **<u>الخطاب النقدي الدرامي الأكاديمي:</u>**

تراود الباحثَ في المسرح المغاربي مجموعةٌ من الأسئلة التي تبحث في جوهر التجربة المسرحية المغاربية والجزائرية خاصة، و يجد الدّارس نفسه مشدودا إلى متتالية من السؤال عن علاقة الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر بالدراسات الأكاديمية والبحوث الجامعية، ثم ألم يكن هذا التوجّه -في بدايته -نوعاً من التّرف العلمي؟ و لماذا نشأ المسرح في الجزائر بتجارب فردية بدءاً بباشطرزي و مرورا بولد عبد الرحمن كاكي و وصولا إلى عبد القادر علولة وزيان شريف عياد...و آخرين؟ ارتبط هذا الوجود بالخشبة و لم يقتحم المسرح صرح الجامعة إلا في السنوات الأخيرة من القرن العشرين و انتظر طويلا، و لولا بعض الجهود الفردية الجريئة، التي أخذت على عاتقها دراسة المسرح الجزائري و تتبّع تطوّره التّاريخي و الاهتمام باتجاهاته و برجاله، لما أمكن وجود بحوث أكاديمية الآن تهتمّ بالتّجربة المسرحية الجزائرية.

و يشتكي المبدعون كثيرا من غياب الخطاب النقدي الد رامي على عمومه، وغياب الخطاب النقدي الدرامي الأكاديمي على وجه الخصوص. بل كانت هناك قطيعة بين الطرفين فالتزم المسرحي بركحه، وانزوى الأكاديمي في صرحه و كل طرف يشعر بضرورة التوجه نحو الثاني.

إن افتتاح معهد" برج الكيفان للفنون المسرحية "كان الحدث المهمّ في وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح دراسة و بحثا، و أصبح المسرح ليس ممارسة على الخشبة و إنما أصبح علما و معرفة و ممارسة.

وكان الحدث الأبرز هو افتتاح قسم "النقد و الأدب التمثيلي" بجامعة وهران بعد مطارحات عديدة استقر أن يفتح بهذا الاسم، و هو تركيب لغوي في حد ذاته مشكلة إذ إن القائمين على التعليم لم يجدوا مبررا لفتح قسم للمسرح بمعهد اللغة العربية وآدابها، فتحايلوا بهذا الاختيار، و أصبح في المتداول و الدارج نعت هذا القسم بقسم المسرح، و في المعاملات الرسمية فهو قسم النّقد و الأدب التمثيلي ولم تعد مشكلة التسمية مطروح. و لماّ عرفت الجامعة الهيكلة الأخيرة بنظام الكليات أنشأت كلية الآداب واللغات و الفنون، و انضوى هذا التخصّص تحت اسم قسم الفنون الدرامية و حلّ الإشكال.

و على الرّغم من هذا كلّه يبقى السّؤال لماذا لم تعرف الجزائر صرحا خاصا بالمسرح أو التمثيل على غرار بعض البلدان العربية كمصر بمعهدها العريق"المعهد العالي للتمثيل" و سورية كذلك ب"المعهد العالي للتمثيل"و الذي بدأت الدراما العربية السورية تجني ثماره؟. أليس محيّرا أن تمتدّ التّجربة المسرحية في الجزائر إلى العشرينات من القرن الماضي و لا تجد لها طريقا إلى الجامعة الجزائرية إلا في وقت متأخر؟.

- **<u>خطاب النقد الصحفي:</u>**

إن ثنائية" صحافي /ناقد"، ثنائية تحكم الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر؛ إذ يجد الباحث نفسه والمتبع لهذا الأمر أمام سؤال محير عن العلاقة الرابطة بين عنصري هذه الثنائية، و هل أنّ كلّ صحافي مهتمّ بالمسرح هو ناقد مسرحي بالضرورة؟ أو هل كلّ ناقد مسرحي هو بالضّرورة صحافي؟.

عرفت التّجربة الجزائرية في مجال الصحافة والمسرح هذه العلاقة الحميمة للارتباط الوثيق بين رجال الصحافة والمسرح، فالكلّ يعوّل على الكلمة و دورها في إيصال الفكرة إلى المتلقي، و الكلّ يحمل رسالة في هذا الوجود؛ فاستفاد الصحفي من المسرح بوصفه

موضوعا إعلاميا وفيرا ، و استفاد المسرحي من الصحافة بوصفها ناقلة للمعلومة و عنصرا مساعدا في نشر الخبر لدعوة الجمهور إلى حضور العرض برؤية واضحة انطلاقا من تلك التغطيات الصحفية(خبر، تقرير، مقال) حول هذا العرض أو ذاك. من خلال هذه الازدواجية نرصد الدور الفعّال للنقد الصحفي "وواجب صحافتنا اليوم بصحفها اليومية، ودورياتها الشهرية والأسبوعية أن تفسح المجال لكلّ كاتب استطاع أن ينفض عن كتفه القشور التافهة التي ترسبها حوادث الحياة اليومية، وتتفجّر من نفسه الطبيعة الإنسانية الحقّة بكلّ ما بها من خصوبة وثراء وإبداع، فنحن بحاجة اليوم إلى ذلك المذهب الذي يمعن في الكشف عن الجوانب الخيّرة من الطبيعة الإنسانية ويبرز الدور الهام الذي تقوم به الشعوب في خلق التاريخ وتطوير العلاقات الاجتماعية"[7].

و من ثمّ فقد كانت هذه الكتابات بمثابة إرهاصات أولية لنقد واعد، إنّها تلك اللّبنة الأساس لصرح الدّراسات اللاحقة حول المسرح الجزائري، وكانت بذلك المهاد الذي انطلق منه النّقد المسرحي في الجزائر، بل أكثر من هذا فقد شكلت هذه التغطيات الرّحم الذي نشأ فيه هذا النقد، و لا نعجب إن وجدنا أن النقّاد المسرحيين في الجزائر كانوا في الأصل صحافيين تمرّسوا على الكتابة الصحفية المسرحية باللّغة العربية وباللّغة الفرنسية، واستطاعوا أن يقدموا قراءات مميزة لتلك العروض المسرحية التي قدمت هنا وهناك .إنّ أقلاما، من أمثال أحمد شنيقي، و بوعلام رمضاني، و بوزيان بن عاشور، ومحمّد كالي و غيرهم كثير، استطاعت أن تكون متمرّسة بالكتابة، التي أصبحت مرجعية أية كتابة نقدية حول المسرح الجزائري. و إذا كان الأمر كذلك، فلماذا سكتت أقلام أخرى و لم تستطع مواكبة الإنتاج المسرحي؟ لم يستمر هؤلاء النقّاد لأنّهم لم يرغبوا في ذلك و لم يكونوا مؤهلين فنيا وجماليا في الأساس للقيام بهذا الدور؛ أما الذين توفّر لديهم هذا الإحساس المرهف بهذا الفنّ، و توفّر لديهم المؤهل المعرفي و العلمي و حب المسرح، فقد تمكنوا من تطوير الأداة النقدية عندهم. والواقع أنّ التّعامل مع العمل الفنّي يتطلّب الإلمام بتاريخ الفنّ وبنظريات النقد والتذوق الفني وبعلم الجمال، وذلك أنّ النّقد القائم على المعرفة المسبقة بعناصر مختلفة يتكوّن منها العمل الفني تساعد على فحص خصائص العمل، و تمكّن النّاقد من أن يصدر أحكاما مستنيرة عن العمل الفني الذي هو بصدد الحديث عنه، بدل ردود أفعال سريعة، والنّاقد الجيد هو ذلك الذي يستطيع أن يساعد المتلقّين على فهم الأفضل للعمل الفني و لعلّ هذا ما يعلّل ضعف بعض الكتابات حول المسرح في الصّحف؛ فأصحابها لم يكونوا في الأصل مؤمنين برسالة المسرح، في حين أنّ الذين ذكرنا من قبلُ استطاعوا أن يقدّموا لنا مصنّفات مهمّةً في المسرح الجزائري.

وقد ظهر على إثر ذلك منهج نقدي يتّسم بالسرعة في إصدار الأحكام سمّاه الدّارسون بالمنهج الانطباعي، الذي يرتكز على استخدام الذّوق الفني والجمالي، والانطلاق من معايير ومقاييس تأثّرية مصدرها القلب والعاطفة والوجدان. ومن ثم، تتّسم أحكام هذا النّقد بالتّعميم، والإطلاقية، والتسرّع في إبداء الآراء الشّخصية، والميل إلى الاختصار والابتسار في تحليل المعطى المسرحي. وقد ظهر النّقد المسرحي الانطباعي في المغرب منذ فترة الحماية، حيث ارتبط هذا النّقد بالصّحف من جرائد ومجلاّت، واتّخذ طابعا تعريفيا، يقوم على تلخيص المسرحية بذكر مضمونها العام، مع رصد جوانبها الدّلالية والفنية بشكل مختصر، والابتعاد عن التحليلات الفنية، والاكتفاء ببعض الإشارات التي تتعلّق باللّغة والحوار والديكور والملابس...ومن أهمّ النّقاد الانطباعيين في المسرح المغربي، نستدعي كلاّ من: عبد الواحد الشاوي، وأبي بكر عواد، ومحمد الأوراوي، ومحمد حسن الرامي، ومحمد السّوسي، وعبد الكبير الفاسي، ومحمد بن الشيخ.

- <u>خطاب النقد التنظيري:</u>

يعتمد هذا المنهج على استكشاف الخصائص الفنية، وتبيان المقوّمات الجمالية التي تتّسم بها الظّواهر المسرحية. ويعني هذا أنّ النّاقد يركّز كثيرا على المعطيات الشّكلية من جهة، والمقومات اللّغوية والأسلوبية والإيقاعية والتركيبية والبنائية من جهة أخرى، دون نسيان المضامين والقضايا والأحداث التاريخية. ومن أهمّ الكتب النقدية التي تندرج ضمن المنهج الفني ما كتبه مصطفى رمضاني تحت عنوان: مسرح عبد الكريم برشيد: التصوّر والإنجاز. ويجمع هذا الكتاب بين الجانبين: النّظري والتّطبيقي. كما ينطلق هذا المصنّف من المنهج الفني في دراسة تصورات عبد الكريم برشيد التنظيرية، ورصد إنجازاته الإبداعية والنّقدية.

وبما أنّ النقد قراءة ذهن مدرّب على التذوّق ارس لإنجازات الأدب الإنساني في الميدان الذي ينتمي إليه العمل الأدبي أو الفني "يقوم بخلق جسر قوي بين القارئ والعمل الأدبي من جهة، وبين العمل الأدبي وتراثه من جهة أخرى بالصورة التي تضمن استمرار التطوّر وتقي الحركة الأدبية من النّكوص والجمود والانتكاس، وتساعد الكاتب المبدع على إرهاف أدواته الفنية وتعميق وعيه

بإمكانيات الجنس الأدبي الذي اختار الإبداع فيه وتحليل مكوناته"[8]. ومن هنا كانت العناية بمتانة العلاقة بين الفنان والمتفرّج إذ من الممكن أن يكون المتفرّج عنصرا فاعلا في العملية المسرحية "ويُقصد بتبني هذا الشّكل إلى الخروج من الصّندوق الإيطالي القديم، والتخلّص من الإخراج العمودي بغية منح المتفرّجين زوايا شتّى يشاهدون منها العرض بل ويلامسون الممثلين أو يكادون، فتعود بهذا متانة العلاقة بين قطبي العمل الفني: الفنان والمتفرّج. ويُترك لخيال المتفرّج أن يتم ما هو ناقص مرئيا من الدّيكور"[9]، والسبب الفني لهذا هو أنّ العلاقة بين الفنان والمتفرّج يجب أن تكون وثيقة، ولا تتحقق هذه المتانة إلاّ إذا شارك المتفرج بكلّ جهده مع الفنّان. كما أنّ التركيز في هذا المجال يُبنى على أساسين هما: النص والعرض المسرحي وبالتالي يمكن بيان موقفين يتقاسمان هذه الرؤية:

- الموقف الكلاسيكي الذهني الذي يعطي الأسبقية للنص، ولا يرى في العرض إلاّ تعبيرا وترجمة لنص أدبي. بذلك تظلّ مهمّة المحرج أن يترجم النصّ إلى لغة أخرى، كما ينبغي له أن يظلّ مخلصا لهذا النص.

- الموقف الثاني وهو الأكثر شيوعا في الممارسة المسرحية وهو الرفض القطعي أحيانا للنص، فيصبح المسرح كلّه احتفالا أمام ووسط الجمهور، ولا يصبح النصّ إلاّ عنصرا من عناصر العرض وربّما أقلّ هذه العناصر قيمة، كما أنّه يمكن تقليص الجزء الذي يحتلّه النّص.

وهناك مسألة هامّة في التنظير المسرحي وهي دراسة مكوّنات المسرحية كنصّ، وإعادة النّظر فيها لا بإلغاء عنصر من العناصر التقليدية للمسرحية، وإنّما تحديد الهدف وإعادة ترتيب وتشكيل العنصر المسرحي.

- <u>نقد الدراسات النقدية :</u>

تحاول الدراسات النقدية تفكيك الكتابات النقدية من حيث النقد والمنهج، والمصطلح، مع تقويمها فنيا وجماليا، من منطلق اهتمامها بالفهم، والتفسير، وشرح المبادئ النقدية نظريا وتطبيقيا في الكتب النقدية. ويمكن الحديث عن مجموعة من الكتب والدراسات التي اهتمت بنقد النقد في مجال المسرح والدراما، وقد ساهمت هذه الكتب في تقويم الكتب النقدية التي تعاملت مع الظواهر المسرحية دلاليا وفنيا وجماليا .

و الملاحظة من خلال ممارسة نقد النقد الموجه للأعمال المسرحية ، هو أن معظم النقد المسرحي المغاربي الحديث والمعاصر مازال يجعل النص الأدبي من أولويات الدراسة ، وذلك على حساب العرض المسرحي، هذا الأخير و إن نجد له بعض الدراسات إلا أنها لم تعن بما يقدم في الورشة المسرحية أو ما قبل مرحلة العرض المسرحي، ولم تعن أيضا بما يحدث بعد العرض المسرحي من ردود لدى الجمهور، وما يصدر عنه من استجابات تقبلية.

زد على ذلك، يلاحظ على النقد المسرحي المغاربي بشكل لافت للانتباه تنوع المناهج والمقاربات التنظيرية والتطبيقية، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على مدى انفتاح هذا المسرح على الثقافة الغربية ونظرياته الحداثية وما بعد الحداثية، ناهيك عن تعدد المناهج النقدية لدى الناقد المسرحي الواحد، مما صعب من عملية الإلمام بالآراء النقدية الموجه للنص المسرحي خصوصا و أن النص الواحد مفتوح على قراءات متعددة لا يمكن حصرها و الاحاطة بها في زمن محدود.

و مما لا شك فيه فإن مصطلح "نقد النقد" جديد في العالم العربي ،فرغم انفتاح النقد العربي على المناهج الأجنبية الحديثة منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى الآن، إلا أن مراجعة هذا الخطاب النقدي المتراكم ما زالت خجولة و نادرة. فالمناهج النقدية الحديثة من تاريخية، و اجتماعية، و نفسية، و جمالية، و أسلوبية، و بنيوية، و تفكيكية، و سيميائية، إلى آخر ما توصل إليه النقد الغربي من مقاربات جديدة قد شقت طريقها في النقد العربي الحديث تنظيرا و تطبيقا، و لكنها بحاجة ماسة إلى النقد الحقيقي، و التمحيص الدقيق. و مع ذلك نجد السؤال الذي يفرض نفسه على كل مشتغل بالنقد ، هل يعقل أن يمر قرن من الزمن على هذه المناهج و الممارسات النقدية دون مساءلتها ؟

إن "نقد النقد" وبالنظر إلى المدة الزمنية التي منحت له ليعطينا إجابة عن العملية النقدية المسرحية المغاربية دون أن يصل إلى نتيجة ترضي جميع الأطراف يستلزم بالضرورة أن العملية تكاد تكون معدومة لا أثر لها في الواقع و لا في الصحف و المجلات و لنا أن نركز على الجانب التطبيقي لأن التنظيري كان و لا يزال نقلا لإجراءات تجريبية غربية إلى بيئة عربية و على هذا الأساس شغلت بعض الأسئلة الكثير من الباحثين و على رأسها ، هل لدينا خطاب نقدي حتى ينتج عنه نقد النقد؟

و لم تنل نتاجات تلك الحركة النقدية اهتماما من قبل دارسي النقد العربي المعاصر إذ يبدو أن دراسة نقد الشعر ما تزال تستأثر بالاهتمام الأكبر منهم في مقابل قلة اهتمامهم بدراسة النقد المسرحي و الروائي ، و من البين أن نتاجات نقاد النقد العربي المعاصر ما تزال في حاجة الى دراسات كثيرة تكشف عن الهوية الحقيقية لها و عن مدى اسهامها او عدم اسهامها في انتاج خطابات نقدية فعالة و كاشفة عن الإشكالات الحقيقية للأدب العربي الحديث بوصفه نتاجا.

إنّ معالجة النصوص المسرحية على ضوء أحادية المنهج، فيها ما يفقد المقاربة النقدية الحرية والحركة والشمولية اللازمة للتعاطي مع العمل المسرحي بشكل أكثر جدية وإيجابية، على أنّ الشمولية المطلوبة هنا لا تعني البتّة الوقوع في شباك فوضى المناهج، وإنما تعني الإقامة المنهجية على هذه النصوص بكمّ محدّد وقدر معلوم من المعالجة، وإن انفتحت دائرتها باتجاه الاستفادة من أبرز ما تقدّمه أهم المقاربات النقدية من أهداف وأفكار وسبل تحليل.

ومهما تعدّدت الآراء وتباينت فإنّ المسرح المغاربي يبقى في حاجة ملحّة إلى الدّرس والبحث سواء تعلّق الأمر بالنصّ والمضمون أم كان الأمر متعلّقا بالمتلقّي ثقافة وتقبّلا لواقع الفنّ والإبداع في وطننا، كما ينبغي انتقاء الأمور المفيدة من الآداب الغربية، والتقيّد بموروثنا الأدبي والتاريخي من أجل توظيفهما في الأعمال الإبداعية، "فالمسرح الأوربي سيظلّ أوربيا بالنسبة لنا وكذلك كلّ الأشكال المتفرّعة عنه والمتأثّرة به وكلّ مدارسه في التمثيل والإخراج والهندسة المسرحية"[10].

وعلى الرّغم من التعدّد الكبير الذي تعرفه مناهج النّقد، وفي ضوء تزايد أعدادها وتنوّع الجوانب التي تخصّها بالدّراسة في العمل المسرحي، وفي ظلّ تنوّع المناهج العلمية والوضعية التي تستند إليها في دراسة العمل الفني وسبر أغواره وبيان خصائصه، إلاّ أنّنا نرصد ثلاثة مراحل أساسية للمسرح وهي: ما قبل النص المسرحي، ثمّ النصّ المسرحي وتحوّله إلى عرض، وكذا علاقته بالقارئ والناقد. وبخصوص علاقة المسرح بالواقع والحياة فينبغي للمسرح ّأن يعبّر عن مشاكل الحياة. ويجع وظيفة الأدب رسالة أخلاقية إنسانية من حيث اتّصالها الفردي والجماعي، أين يكون الأديب الفنان نموذجا متفرّدا مظهرا وجوهرا لأنّه يحمل رسالة متميّزة.

لم يحظ المصطلح المسرحي بالاهتمام الكافي في دول المغرب سواء في الدراسات الأكاديمية أو في الندوات التي خصّصت لقضايا المصطلح، بحيث يحضر المصطلح الشعري، والمصطلح الروائي، والمصطلح العلمي وغيره، في حين يغيب المصطلح المسرحي. كما أنّ البحث في المصطلح المسرحي يتطلب إلماماً بمختلف العلوم التي اتّخذت من المصطلح موضوعاً لدراساتها وخصوصاً علم اللّغة أواللّسانيات، وأيضاً دراسة المصطلح واشتغاله في شتّى العلوم الإنسانية، من فلسفة وعلم اجتماع وسيميولوجيا وغيرها.

الهوامش :

1- آليات الخطاب النقدي الحديث. د محمد بلوحي. اتحاد الكتاب العرب. دمشق. دط. 2004م ص:45

2- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. د محمد زكي العشماوي. دار الشروق. القاهرة. ط1. 1994م. ص:269.

3- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. د محمد زكي العشماوي.ص:273.

4- النقد وترجمة النص المسرحي. د محمد مدني. دار الهدى للنشر والتوزيع. دط. دت ص:66.

5- الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر.د/محمد تحريشي. مجلة الأثر. الجزائر. الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب.

6- فن الكتابة الصحفية. فاروق أبو زيد. دار المأمون للطباعة والنشر القاهرة.دط.1981 م.ص:17

7- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. د محمد زكي العشماوي. ص:273.272.

8- أفق الخطاب النقدي. د صبري حافظ. دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة. ط1. 1996م.ص:116.

9- المسرح في الوطن العربي. د علي الراعي. سلسلة عالم المعرفة. 1978م. ص:463.

10- مقالات نحو مسرح مصري. يوسف إدريس الفرافير. الهيئة المصرية العامة للكتاب. دط. 1978م.ص:7.

موضوعات مسرح الطفل بالجزائر.

سلسلة مسرح الفتيان " أنموذجاً"

نجاة مناع

جامعة ورقلة

ملخص المداخلة:

كثيرة هي الموضوعات التي تناولتها المسرحية الموجهة للأطفال في الجزائر لكل توجهها الخاص حسب ما يراه كاتبها مناسبا له وللفترة وللجمهور الصغير. سنختار الموضوعات الخمس التي تعد الأكثر تداولا، ونبدأها بالموضوعات التاريخية التي سادت فترة ما قبل الثورة لتصحيح التاريخ الاسلامي والعربي والجزائري التي تسعى فرنسا دوما لتشويهه ولتعريف الناشئة بذلك التاريخ المجيد للاعتزاز به وتقليد ابطاله . فيأخذ الأديب القصة من التاريخ ويصيغها باسلوبه،ولقد استمد الادباء منه، أمثال محمد الصالح رمضان وذلك في مسرحيته "الناشئة المهاجرة" والتي جاءت ضمن "سلسلة مسرح الفتيان" حين تحدث فيها عن هجرة المصطفى من مكة إلى المدينة ومشاركة الاطفال في تلك الهجرة. أما عن الموضوعات الدينية والتي تعد هي البدايات الأولى لمسرحيات الأطفال بالجزائر، حيث كانت تقام في المدارس بمناسبات محددة (المولد او نهاية السنة)، هي الأخرى وظفها الأدباء مثل المسرحية المذكورة آنفا وهي الهجرة النبوية حيث بدأت الرسالة الاسلامية تنشر في المدينة ويزداد عدد المسلمين بدلا من بقائها سرا في مكة.كما تعد الموضوعات الإجتماعية كذلك موضوعات معتمدة في مسرح الفتيان حيث يستعملها الكاتب لطرح مشاكل المجتمع ويقدم لهاحلولا تناسب تفكير الطفل، وأخذ منها أحمد بودشيشة مسرحيته "المصيدة "بتصويره لعائلة ذات طفلين يحاولان الإنتقام من العدو المخرب بعزم وإرادة دون تدخل الوالدين.وتعتبر الموضوعات المدرسية كذلك من اهتمامات الكتاب .وهي التي لا تخرج من جدران المدرسة ببرنامجها ومعلمها ومديرها وأدواتها..وهي الأكثر تداولا الأن في فئة الأطفال. وخير مثال على هذه الموضوعات " محفظة نجيب" لأحمد بودشيشة حيث يجعل المحفظة وما فيها يتحاور مع نجيب المهمل فيندم على ذلك الإهمال ويعد بعدم الرجوع لذلك مجدد.

كما أن الموضوعات الفكاهية هي التي تستعمل الطرافة والنكتة لتدخل الفرح في نفوس الأطفال بعد تعب الدراسة وهموم الحرب- سابقا -ومسرحية "الحذاء الملعون "لأمد بدوي أنسب لهذا الموضوع إذ يدخل هذا الحذاء على صاحبه المصائب والمحن دون ان يشعر و بطريقة مضحكة.

هذه هي موضوعات مسرح الطفل بالجزائر بدورها الفعال في تنشئة وتوعية هذه الفئة لمستقبل زاهر.

لقد مرت الجزائر بظروف صعبة منذ دخول فرنسا لها فتغيرت أحوالها من كل النواحي . وذلك جعل الأدباء يغيرون إتجاهاتهم وإهتماماتهم في كتابة نصوصهم.ففترة الطفولة أولىفي أن تتغير نصوصها لتصبح مناسبة لها ، خاصة في المسرح كونه لصيق بالحياة وأنسب لهذه الفئة،حاول من خلال ذلك الأدباء والكتاب لهذه الفئة الإهتمام والتركيز على مواضيع دون أخرى والتي بشأنها أن تنشئ جيل قادراعلى بناء مستقبل راقي . فما هي هذه المواضيع ؟و كيف تجلت في سلسلة مسرح الفتيان؟

سلسلة الفتيان هي سلسة جمعت فيها أعمال مسرحية موجهة للطفل مباشرة دون سواه وهي متكونة من خمس مسرحيات ستكون محل دراستنا من حيث الموضوعات التي تناولتها .

كتبت هذه المسرحيات قبل وبعد الإستقلال، لكن الطبع لم يكن إلا بعد الاستقلال حيث قامت بذلك المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر .

ففي سنة 1986م طبعت مسرحيتي :

- "المصيدة "لأحمد بودشيشة.

- "هدية الأرض"لمسعود مواسح

وفي سنة 1989م طبعت مسرحيتي :

- "الناشئة المهاجرة " لمحمد الصالح رمضاني .
- "الحذاء الملعون "لجلول أحمد بدوي .

وفي سنة 1990مطبعت مسرحية :

" محفظة نجيب "لأحمد بودشيشة.

1) **الموضوعات التاريخية:**

لقد حاول الإستعمار الفرنسي – منذ أن وطأ أرض الجزائر– تشويه تاريخ الجزائر , بل طمسه،ان لم نقل انه قد أستبدله بتاريخ فرنسي– لانعلم صحته من كذبه– وبتاريخ مزيف,حينها راح المثقفون يشجعون على إحياء التاريخ العربي والإسلامي والجزائري القديم، فأنشؤا جمعيات ونوادي من أجل هذا الغرض، وقدمت أعمال مسرحية خصيصا للناشئة في المدارس التعليمية لكون هذه الفئة سهلة التأثر ايجابا وسلبا.

فهدف العلماء والأدباء الأول هو إحياء تاريخ الأمة العربية الإسلامية وإستحضار أبطالها للإقتداء بهم وإتباع آثارهم ، فالكتابة في التاريخ القديم تستوجب الدراسة المعمقة والفكر المتقدم، والمعرفة الواسعة والتركيز الدقيق والمنهجية المحكمةوالوعي التام لمجريات الوقائع والأحداث.[1]

نجد للمسرحية التاريخية صدى عند الأطفال أكثر منها عند الكبار لدورها الفعال في التذكير بتاريخ البلاد وإستدعاء الشخصيات الخالدة فيه وذلك لخلق جيل مماثل في القيم والمثل.

كانت بداية المسرحية التاريخية في الجزائر بإقتباس التاريخ وأحداثه كما هي تقدم للأطفال، وعندما بدأت هذه الشريحة تمل من أسلوبه المباشر في نقل تلك الأحداث ،راح الأدباء يبدعون ويجددون دون المساس بالأحداث المهمة والتي لايحق لاي أديب فعل ذلك . فقال الطاهر الزوبيرفي هذا الموضوع:

((يجب أن تكون مادة الروايات المسرحية موضوعات مقتبس من التاريخ العربي الحافل بالوقائع والحوادث، وذلك يتسنى للحاضرين أن يروا ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم ملائمة لتذوقهم مثيرة لعواطفهم وشعورهم)).[2]

ولعل أول من إستعمل الموضوعات التاريخية في الجزائر هو أحمد توفيق المدني في مسرحيته "حنبعل"[3] وكذلك جورج الأبيض في" ثارات العرب:"... الخ. وأما سلسلة الفتيان فنجد فيها مسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان، والتي تعد أعظم نموذج على هذا النمط ، حيث كتبها بين سنتي 1947 و 1948 وطبعت وأعيد طبعها بعد 1949 في سنة 1989 من قبل المؤسسة الوطنية للكتاب، ضمن سلسلة مسرح الفتيان بالجزائر، ومثلث أول مرة بمدرسة دار الحديث بتلمسان، وقد إستلهم محمد الصالح رمضان أحداثها من التاريخ الاسلامي، وبالضبط منذ الهجرة النبوية الشريفة، والتي تمت من مكة الى المدينة، فهي موجهة للناشئة- كما جاء في عنوانها -في المدارس الإبتدائية والمتوسطة وحتى الثانوية.

نجد في صفحتها الأولى مسرحية مدرسية تاريخية أدبية في سبعة مشاهد[4] يحيل كاتبها لهذه الخصائص على أنها مسرحية تختلف عن الأشكال الأدبية الأخرى، وأنها تاريخية تستمد حوادثها من التاريخ الإسلامي القديم، وأدبية بروحها الفنية وبأسلوبها المنمق، وليست سردا مباشرا للأحداث، وهذا ما يمله الطفل وهو أسلوب المباشرة والنقل، ذات سبع مشاهد وهذا ماكان سائدا تقريبا في الأعمال المسرحية بتلك الفترة وإذا تطرقنا لهذا العمل وتصفحناه نجد فيه ماهو تاريخي وبكثرة كذلك، نبدأ من عنوانه "الناشئة المهاجرة" فالمهاجرة تحيلنا اما الى هجرة الطيور في فصل الخريف، كما تحيلنا نحن كمسلمين الى هجرة النبي المصطفى من مكة الى المدينة ،وهذا ما كان يقصد الكاتب اي تلك الحوادث المهمة التي جعلت الرسول (ص) يخرج من الظلام الى النورمن الضيق الى الإتساع، حيث أنار برسالته الكون كله.

كما اننا اذا تمعنا في عناوين المشاهد السبع فإننا نجدها أسماء لشخصيات تاريخية لا يمكن لاي مسلم جهلها مثل:

المشهد الأول: أشراف مكة

المشهد الثاني: أبو بكر

المشهد الرابع: أبو جهل وعكرمة وأبي بكر

هي أسماء تحمل وراءها دلالات ثقيلة تجعل القارئ عند سماعها يستحضر مباشرة التاريخ الاسلامي القديم ودورها فيه إيجابيا كان أم سلبيا.

أما إذا دخلنا الى مضامين المشاهد السبع فإننا نجدها مترابطة ومتسلسلة حسب الحادثة الحقيقة ولو أن منها بعد الإضافات والتي يظهر فيها إبداع المؤلف لكنها لم تخرج عن التاريخ الاسلامي الحقيقي ولم تمس بالدين الاسلامي ولا بالنبي المصطفى، فمثلا على هذا القول تلك الحادثة أو المعجزة التي وقعت حينما وقف رجال قريش مع أبسل فتيان القبائل فمرعليهم المصطفى- بعد نومهم العميق- دون أن يشعر به أحد وعندما إستيقضوا ليهجموا عليه فوجدوا شخص أخر وهو علي.

فصاح القوم هذا طفل إبن أبي طالب هذا علي فأين محمد؟[5]

فهذه الحادثة هي حقيقية وقعت مع النبي (ص)، وصفها الكاتب في عمله دون أن يحرف فيها.فهنا يتضح أن المبدع لم يخرج عن الحوادث الرئيسية بل تصرف في الأفكار الإضافية والثانوية التي تساعد على تنامي الحدث الرئيسي وهذا من حقه.

2)- الموضوعات الدينية:

الموضوعات الدينية هي السائدة في البدايات الأولى لمسرح الطفل بالجزائر، وذلك لسببين إثنين هما:

أولا: أن فرنسا إستهدفت منذ دخولها الجزائر أمريناثين هما اللغة العربية والدين الإسلامي، كونهما سلاحان تستعملهما الجزائر للدفاع عن نفسها وللمحافظة على وطنيتها، ومادمت هكذا فإن تغيرهما هو الإستعمار الحقيقي من فرنسا للجزائ. لكن الشعب الجزائري حارب من أجل إبقائهما والمحافظة عليهما، فكانت معظم الأعمال ا لجزائرية دينية تذكر الناشئة البراعم بالدين الإسلامي وتحرص على معرفته لأبطال الإسلام والغزوات وسيرة النبي والإعتزاز بكل ذلك.

ثانيا: ضعف المستوى الأدبي عند الأدباء والمثقفين وهذا الضعف سببه المستعمر حينما ضغط على البعض وقتل البعض ونفى البعض.... لذلك كانت المواضيع دينية لأنها لا تحتاج مستوى أدبي لغوي راقي، فكانت المسرحيات تقام في المناسبات الدينية وتعرض في المدارس، أول مسرحية في هذا المجال مسرحية" المولد النبوي" لعبد الرحمان الجيلالي ،والتي طبعت سنة 1949م ومثلتها فرقة محي الدين باشتارزي سنة 1951م[6].

إهتمت جمعية العلماء المسلمين بمسرح الطفل ليكون أسلوباً من أساليبها في نشر الوعي والدعوة والاصلاح فاستعملت بل حث بإستعمال المواضيع الدينية للإعتزاز بالأسلاف من أخبارهم وحوادثهم ومواقفهم وأخلاقهم.

((فالمسرحية الإسلامية للطفل تستقي عناصرها ومواقفها الفعالة والمؤثرة من تاريخ الاسلام الحافل بالعبرة البالغة، والأخبار الطريفة، والمواقف الظريفة، والأخلاق العالية، والأدب الرفيع في مختلف جوانبه، حتى يجمع المسرح الاسلامي للطفل بين التسلية والتفكهة والمعلومات واللعب والقدوة الحسنة والسلوكات الرفيعة، فالمواقف الاسلامية المختلفة تصلح لأعمال الأطفال، تجذب إنتباههم وتأخذ لب تفكيرهم بما تتضمنه من تشويق وإثارة ومتعة وقصة تاريخية وموا قف إسلامية رائعة وتعاليم الإسلام الحية في الوجدان وتعليم الفرائض المختلفة التي فرضها الإسلام.[7]

وهذا كله ينطبق على المسرحيات الجزائرية الموجهة للطفل مثل مسرحية"بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة، ومسرحية "ولد الهدى" لنورالدين قلاتي. ومسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان والتي سبق ذكرها في الموضوعات التاريخية، وهي أكثر الأعمال المسرحية ضمن سلسلة الفتيان التي يحضر فيها الجانب الديني بل يطغو عليها.

فالهجرة النبوية ذات رمز بارز في حياة الأمة الاسلامية حتى غدى المسلمون يحسبون بها مثل السنة الميلادية هناك سنة هجرة تبدأ من هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة الى المدينة فحين أمر الله سبحانه وتعالى المصطفى بالخروج من مكة فإنه أراد للرسالة الاسلامية الشمول والخروج من جدران البيت الى العالمين كلهم.

ففي مسرحية "الناشئة المهاجرة" نشهد في فصلها الأول تشاور قريش في أمر الرسول صلى الله عليه وسلم ومحاولتهم الكيد به الى أن إتفقوا على إختيار شباب من كل القبائل شجعان يضربوه كضربة الرجل الواحد كي يتفرق دمه بين القبائل ويصعب الثأر

له لكن في الفصل الثاني يقفون متنكرين أمام بيته لتطبيق المهمة وتقرأ عليهم آيات من سورة يس وآيات أخرى فيدخلون في نوم عميق، فيمر أمامهم في الفصل الثالث لكنهم لم يروه بقدرة الله سبحانه وتعالى حتى يفيقوا على صوت ديك وينبؤهم إبليس– الذي جاء على شكل شيخ –على أن محمد خرج فيدخلوا ليقتلوا من هو في البيت لكن يجدوا عليا ،فيتفاجئ الكل،وفي المشهد الرابع يظهر أبا جهل ثائرا غاضبا يدخل الى بيت أبي بكر ويضرب إبنته[8]، أما المشهد الخامس فيسأل الجد أسماء عن أبيها لكنها لا تجيبه بل تكتم السر وفي المشهد السادس يدخل المرسول رسالة من عند رسول الله يطلبهم فيها بالإطمئنان على وصوله ومن معه الى يثرب، ويأمر الكل اللحاق بالصحابة هناك في يثرب ،حيث توجد الراحة والإطمئنان. وأعظم موقف يعجب القراءلهذا العمل المسرحي هو حينما راح رجل يبحث عن النبي ليأتي به لأباجهل مقابل مائة ناقة، وعندما إقترب من الغار الذي به النبي وأصحابه عثرت ناقته مرات عديدة ولم تشاء النهوض حتى جاء الرسول صلى الله عليه وسلم وأوقفها له بإعجاز من الله، وعندما سأله عن إسمه قال له أنا محمد قال الرجل ألم تخف أن أمسك بك رد الرسول صلى الله عليه وسلم أخاف الله وحده فرجع الرجل الى قريش وهو مسلم ينشد حوارات مع أبا جهل ومع الرسول صلى الله عليه وسلم مع أن أبا جهل قد لامه على عودته خائبا بلا شيء[9].

فكانت المواقف الدينية عظيمة في هذا العمل رغم أن الرسول صلى الله عليه وسلم لم يكن له شخصية واضحة بحوارتهاوخطاباتها وصفاتها بل كان يأمر الصحابة بالعمل وهو غائب وراء الستار إلا أن الأحداث كلها تتحرك بوجوده.

فالكاتب كان هدفه من المسرحية كما يبدو وهو تربية الصغار وتعليمهم كيف تكون التضحية وذلك حينما جعل الكثير من شخصيات مسرحيته هذه من الصغار، وصورهم في أحلام الكبار ووعيهم،فكأنه أراد أن يثبت أن التضحية من أجل المبادىء العظيمة يمكن أن تمتد الى الصغار أيضا والدليل على ذلك مشاركة أسماء الصغيرة وغيرها من الأطفال في حوادث هجرة النبيء وإنجاحها،وإحباط جميع خطط المشركين وما يكيدون من كيد عظيم[10].

فهدف الكاتب من وراءها هدف ديني تربوي يحاول أن يعرف الناشئة بالتاريخ الاسلامي العظيم، وكيفية التضحية في سبيل الدين الإسلامي أو بالأحرى في سبيل أي هدف سام عظيم.

وأن التضحية لا تقتصر على الكبار فقط بل حتى الصغار هم قادرون على فعل ذلك بعزم وإدارة.

3) الموضوعات الاجتماعية "

اعتنى الأدباء بالمجتمع كموضوع أساسي لمعظم أعمالهم فاتخذوا الادب وسيلة لطرح مشاكله ومعالجتها في نفس الوقت. كما اتخدوه وسيلة للتعبير عن ايديولوجيات خاصة،إلا أن كل عمل يختلف بالضرورة عن عمل آخر ،وذلك حسب طبيعة الأديب وحسب أقسام هذه الموضوعات بل قسميها وهما"[11]

– كل ما كان يعبر عن المجتمع وملتصق به ويعالج همومه.

– كل ما كان يتعلق بنظام الحكموالحكام ومفاسد التسيير .

كلا القسمين نجدهما في النصوص المسرحية الجزائرية إلا أن المسرحية الموجهة للأطفال تبتعد كل البعد عن القسم الثاني لان الطفل لا تستوعب السياسة ومشاكلها ولا يجد فيها ما يحتاجه.

فالاهتمام الأكبر عند كتاب المسرحية الموجهة للأطفال هوهموم المجتمع ومآسيه حيث يعالج الاديب ويصور تلك المشاكل في قوالب فنية ويحاول ايجاد علاج لها بطريقة طريفة مشوقة .

<فالمسرحية الاجتماعية تعالج قضايا المجتمع وشؤونه فتعرض عرضا مشوقا،نلمس لها سبل العلاج وهو اسلوب عملي مشوق في تعريف الطفل بواقعه الذي يعيشه ومجتمعه الذي ينتمي اليه ومشكلاته التي تعترضه ،والتصدي لتلك المشكلات وحلها والتغلب عليها وهذا ضرب من الخبرات لا يكتسبه الطفل في الكتب المدرسية او في القصص المقروءة لانها مادة مقروءة وفي المسرح واقع يعيشه الطفل طوال مدة المسرحية ويتفاعل معه بكل حواسه>[12]

صاحب هذا التعريف ركز على الجانب المعروض وأهمل النص وهذا لا يمكن ان نلغيه ونبعده عن موضوعنا "النص المكتوب" لان العرض مهما كان نوعه فانه يظل يستند للنص ويجعله العتبة التي يبدأ بها، وهي ذات موضوع اجتماعي وهذا هو المراد.

فالموضوعات الاجتماعية في مسرح الأطفال تعالج شؤون المجتمع وما يشغل أذهانهم في حياتهم العامة والخاصة من مشاكل مختلفة، كضرر مصاحبة الاشرار والكسل واللهو الزائد وضررالوسخ وعواقبه ...الخ [13].

فتسعى دوما إلى معالجة مشاكل المجتمع وزرع الفضائل وحب الخير والأخلاق الحميدة في نفس الطفل البريئة فيظل النص المسرحي وعاءا يحمل هموم المجتمع وانشغالات الطفل [14]

ومن المسرحيات الاجتماعية في سلسلة مسرح الفتيان نجد مسرحية:"المصيدة" لأحمد بودشيشة وكذلك مسرحية "هدية الأرض" لمسعود مواسع فهاتين المسرحيتين موضوعهما من المجتمع ومشاكله، حاول مؤلفاهما ايجاد حلول لهذه المشاكل بطريقة حية فنية مقنعة وممتعة.

"فالمصيدة" لأحمد بودشيشة هي مسرحية إجتماعية ذات سبع مناظر نشرتها المؤسسة الوطنية للكتاب ضمن سلسلة مسرح الفتيان سنة 1986م <وأحرزت الجائزة الأولى في الأسبوع الثقافي القسنطيني عام 1980 كما أنها نشرت في شهر أفريل من نفس السنة في مجلة المجاهد الاسبوعية على حلقتين >[15]

تعالج موضوع إجتماعي هو القضاء على فئران أفسدت البيت وقضت على ألعاب سميرة ورسومات محمود التي يريد المشاركة بها في مسابقة المدرسة. رغم رفض الوالدين لهذه العملية إلا أنهما أنجزاها في سر وقضى كل منهما على كل الفئران باستعمال المصايد،وقد اكتملت فرحة الولدين بعد رجوع العائلة من العطلة الصيفية، ووجدا غرفتهما كما تركاها عند سفرهما ،وفرح الوالدان لفرح ولديهما ،ظنا ان الفئران تذهب لوحدها كما قال الاب[16] ثم إني قلت لكم يا أولادي أن الفئران لا تاتي الا بارادتها ولا تذهب الا بارادتها.

وقالت الأم[17]:هذا صحيح ...

لكن عندما علما الوالدان بالسر طلب الولدين السماح منهما ثناهما على القيام بواجباتهما ... وقالت الأم:أنا فخورة بكما فصور الأديب صراع الولدين مع الفئران المخربة ومحاولة القضاء عليها بل الاصرار والعزيمة على ذلك فهي تعلم الطفل كيفية القضاء على كل مفسد في البيت او البلاد او في العالم كله لأنه خطر يهدد الكل .

وقد يرمي الكاتب من ورائها إلى القضاء على المستعمر لكن الطفل الصغير لا يفهمها بل يفهمها الطفل المراهق والكبير فهو يهدف أولا وأخيرا إلى غرس فكرة واحدة وهي العزم على قتل العدو والقضاء عليه دون تفاني وتراجع.

أما عن مسرحية "هدية الأرض" فهي مثال للمسرحيات ذات الموضوعات الإجتماعية في فترة الإقطاعية والاشتراكية والملكية الجماعية للأراضي الزراعية وذلك كان بعد الاستقلال في الجزائر .

فهي تعالج موضوع الأرض وكيفية الحفاظ عليها والاعتناء بما تحكي قصة العم رابح الفلاح المثابر يجد ويكد في العمل بارضه فيسخر منه صالح الشاب الثري دوما .

ففي المشهد الأول يعمل رابح وصديقه جعفر وعلي وصالح يمزح بهم ويستهزأ قاصدا القرية[18].

أما المشهد الثاني فيتحصل رابحا على كنز الأرض وهو حبة جزر كبيرة جدا يأخدها إلى أهله ويعزم على منحها للسلطان هدية لكن أهله يمنعوه وصالحا كذلك ويتبرونه مجنونا ان فعلها .

أما المشهد الثالث:فيظهر صالح يسخر من رابح عن فعلته.

وفي المشهد الرابع :يذهب فيه الشيخ رابح الى القصر ويخبر الحاجب بالسبب فيصر مقابلة السلطان بشان الارض في جو سري .

أما المشهد الخامس فيدخل رابح الى السلطان ويقدم له الهدية قائلا :

<أنظر يا مولاي انها حبة جزر كبيرة جدا ... هي لعز البلاد ان نفتخر جميعا بهذا الحدث العظيم ولكم يا مولاي من اليوم أن تتباهو بارضكم الطيبة أمام ملوك الدنيا جميعا بهذا الحدث العظيم فيندهش السلطان ظانا انها حلم >

وفي المشهد السادس:يدخل رابح الى بيته وهو فرح بهديته التي اهداها له السلطان وهي قطعة أرض كما أهدى لصديقه كذلك جعفر وعلي قطعتين ويخبر أهله كما يخبر صالحا فيندهش صالح ويحسده على ذلك .

أما المشهد السابع فيدخل فيه صالح للسلطان يهديه خروفا فيساله اذا كان تاجرا او فلاحا او شاعرا فينفي عنه هذه الصفات الثلاثة فيطرده بعدها ثم ينصحه بالقناعة والحفاظ على ارضه وماله.

وخلاصتها هي الاعتناء بالارض يجعلها تزداد مالا وغلة ويجعلك أكثر غنى وثراء.

فهو يحاول غرس محبة الارض عند الاطفال ويعلمهم ان كل ما اجتهد المرئ على شيئ فان الله يساعده ويبارك له فيه مهما كان ذلك الشيء أرض أم مال أم دراسة أو ... إلخ.

4)الموضوعات المدرسية

إذا رجعنا الى المكان الذي كانت تقام فيه المسرحيات المكتوبة للاطفال بالجزائر فاننا نجدها المدرسة فاما الموضوعات فكانت دينية ومدرسة تقام في آخر السنة ،فكتابها عمال بالمدارس يكتبون ويعرضون فيها نصوصهم في مناسبات محددة اما رمضان او

المولد او نهاية السنة أمثال :محمد الصالح رمضان كما ذكرنا ذلك سابقا فمواضيع كانت تتراوح بين العطلة المدرسية وكيفية استغلالها وجزاء المجتهد النجاح وجزاء الكسول الرسوب فهذا كله لا يخرج على نطاق المدرسة.

فالموضوعات المدرسية هي التي لها علاقة بالمدرسة وكل ما يخصها من منهاج وادوات مدرسية وكيفية المحافظة عليها والمعلم وفريضة احترامه والاصدقاء وطريقة كسبهم

<فالمسرحية المدرسية التي تقوم أصلا على مسرحية المنهاج أو موضوعات معينة من المقررات وبخاصة تلك التي تتسم بشئ من الجفاف وقد اثبتت التجارب ان التعليم بالخبرة المباشرة،او التعليم من خلال العمل يؤدي الى نتائج افضل كثير من تلقين الافكار والمعلومات >[19]

ويعد محمد العابد الجلالي من اوائل الشعراء الجزائريين اهتماما بهذه الموضوعات حينما كتب مسرحية:"في مضار الخمر والحشيش" ومن بين مسرحيات سلسلة الفتيان الجزائريين نجد مسرحية "محفظة نجيب " لاحمد بو دشيشة ،والتي يحضرها الموضوع المدرسي أكثر من الموضوعات الاخرى.

نشرها قسم منشورات الاطفال بالمؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة 1990م ضمن السلسلة المذكورة آنفا .

ذات ست مشاهد,فكرتها العامة هي ضرورة المحافظة على الادوات المدرسية،اشخاصها هم الادوات المدرسية تتحاور مع نجيب،المحفظة والمبرا ة والمقلمة والكراس والاقلام وام نجيب.

– ففي المشهد الأول يرجع نجيب فيه من المدرسة جائعا يطلب من أمه احضار الغداء وتدعوه الى غسل يديه لكنه يدعي نظافتهما وتصر الام على ذلك وتساله عن محفظته ويطلب منها ان لا تذكره فيها لانها سبب تعبه.

فتقول له الام كلمة عظيمة:اذا حملتها اليوم فستحملك غدا"[20]

فيدخلها بعجلة من الفناء ويرميها على الحائط بقلق وعجلة ويرتمي على سريره للنوم دون غسل يديه وفمه.

– وفي المشهد الثاني يغرق نجيب في النوم فتتقدم منه المحفظة بيديها ورجليها وتتكلم معه لم يعرفها في البداية حتى تعرفه بنفسها فيسالها عن سبب اتساخها فترد عليه انت الفاعل .

– أما المشهد الثالث فتحدث المقلمة أيه بادواتها وسبب اتساخها وانكسار ما فيها وتعبر عن ظلمه لها.

يتذكر أنه يرميها دائما بقوة وهي داخل المحفظة فعرف سبب ذلك كله وتذكر كذلك يوم اخجله المعلم لذلك عندما طلب منه اخراج ادواته.

– أما المشهد الرابع فيقترب الكراس والكتاب الممزقان من نجيب ويتحاوران معه أيضا ويرجعان سبب حالهما له فيسال نفسه ما اذا كان مهملا ام عديم احساس.

– أما المشهد الخامس يندم نجيب على ما فعل ويخجل من نفسه ومن المحفظة وما فيها ومن المعلم واصدقاءه ويحاول ايجاد حل لهذه المهزلة.

ويعزم على اصلاح كل ما تكسر وغسل كل ما اتسخ وخياطة كل ما تمزق فتفرح الادوات من جديد وتعود لها البهجة والسرور .

– أما المشهد السادس فتدخل فيه الأم على نجيب لتوقظه فيصرخ دون شعور قائلا[21]:اين محفظتي؟اين محفظتي؟اين ادواتي!

فتوقظه أمه ويجد ذلك كله حلم فيرتمي على محفظته يتفقدها ويعاهدها على المحافظة عليها.

وتستغرب لحواره مع جماد.

حاول أحمد بودشيشة بهذا العمل أن يحقق مغزى ويصل الى هدف وهو ترغيب الاطفال في المحفظة وما فيها وترهيبهم من اهمالها كما يحببهم في النظام والانظباط والاجتهاد لان المنظم والمواظب والمنظبط دوما ناجح.

5) الموضوعات الفكاهية:

تغلغل اسلوب الفكاهة في طيات المسرحيات الفكاهة وسيلة للترويح عن النفس من ضغوطات الاستعمار ومآسيه وجهوداتها بعد الاستقلال.

فكان يقصد بها أصحابها التسلية واللهو.

<فالموضوعات الفكاهية هي طرافة او نادرة او ملخة او نكت او حكاية موجزة يسرد الراوي فيها حادثا واقعيا او متخيلا فيثير اعجاب السامعين ويبعث فيهم الجدل والضحك أحيانا>[22]

فالمسرحية الفكاهية ترمي في حقيقتها الى تحديد نشاط الطفل وتدخل الى قلبه بتناولها مواقف فكاهية تؤدى بواسطة الاعضاء والوجه والملامح.[23]

وقد نجد بعض المسرحيات ليست ذات هدف ترفيهي فقط بل تخبئ هدفا آخر وراء ذلك فتتحرك الطفل يستنبطه وهو هدف تربوي او اصلاحي او اجتماعي يقدم بطريقة فكاهية طريفة وظريفة.

<وقد يكون وسيلة لمعالجة موضوعات اجتماعيةوسلوكية معينة>[24]

فمسرح الطفل بالجزائر مليء بالفكاهة لاهميتها على نفسية الطفل وغالبا ما تعرض هذه الاعمال الفكاهية بعد انتهاء الامتحانات للترويح عن النفس كما ذكرنا سابقا.

فيقول عبد الفتاح إسماعيل عبد الكافي في هذا الموضوع: يجمع المسرح الاسلامي للطفل مابين التسلية والتفكهة والمعلومة واللعب والقدوة الحسنة والسلوكيات الرفيعة ومن هذه المسرحيات نجد مسرحية جحا لعلالو وأما عن مسرحيات سلسلة مسرح الفتيان فمسرحية الحذاء الملعون هي أحسن مثال على الفكاهة والطرافة لأحمد بدوي جاءت في أربع فصول كل فصل قائم بذاته يحمل قصة مضحكة جرت للبطل جراء نعله الملعون وفي كل فصل عدت مشاهد تختلف عددها من أحد الى أخر حسب القصة. إقتسبها من أقصوصة عربية تناقلتها العرب قديما كتب الملح والنوادر كان معجبا بها كثيرا أو يقرأها أينما عثر عليها لما فيها من فكاهة ومواقف هزلية، وتخللتها مقاطع شعرية بلغة بسيطة مفهومة في متناول الجمهور.[25]

تحكي قصة شخص إسمه أبو القاسم الطنبوري لا ندري هي شخصية موجودة في التاريخ أم هي خيالية تناقلتها القصص والحكايات ولم يبح عن حقيقتها الباحثون بل إكتفوا بطرفة القصة ، كان الشيخ ثريا ذا جاه وعز تقلبت أحواله الى الأسوء جراء حذاءه الملعون. ففي الفصل الأول يبادر أبو القاسم بشراء زجاج مملوء ماء الورد بثمن بخس ضننا أنه سيربح من وراءهما . أما الفصل الثاني فيدخل الى الحمام ويدخل وراءه القاضي ثم يضع نعله أمام نعل أبو القاسم وفي تلك الأثناء ينصح أحد المستحمين أبو القاسم باستبدال نعله الممزق بأخر جديد لأنه لا يليق من مقامه فيشكر أبو القاسم الناصح بعد لبس حذاء القاضي الجديد ضنا منه أن الناصح هداه له وعندما يعزم القاضي على الخروج يجد نعلا مرقعة مكان نعله الجديد فيسأل عن صاحبها فيقال له لا أحد يجهل صاحبها أنه لأبو قاسم الطنبـــوري فيطلب إحضاره له وزجه في السجن لكن المتهم يشرح له السبب فيرجوه الحاضرون بأن يسمح له فيفعل مقابل مبلغ من المال يدفع أبو القاسم المال ويخرج ويضرب بنعله على الحائط فتكسر له الزجاج وتسكب له ماء الورد على الأرض، يندم على فعلته ويقرر دفنهـــا أمام بيته وعندما بدأ في الحفر يسمعه الجيران يشتكوه للقاضي فيطلب منه دفع مال تعويضا على إزعاجهم فيفعل ويرجع بيته، ثم يرمي نعله في قنوات لتأكلها الفئران سرعان ما يشتكي منه الجيران للقاضي مرة أخرى لأن نعله سددت الأنابيب وسببت فيضانات في الحي فيطلب منه الكل دفع مال ففعل وتراكمت عليه المصائب. أما الفصل الثالث فيبدأ بشجار أبو القاسم مع زوجته أنها لم تواسيه في محنه وتطلب منه أن يعطيها المال. سرعان ما يحاول ضربها بنعله حتى تندفع من يده الى إبريق الشاي على النار فيملأ الرماد البيت غبارا وتهرب الزوجة الى بيت والدها تشكوه فزجه في مصلحة المجانين ضننا أنه كذلك[26]. أما الفصل الرابع فتندم الزوجة وترجع الى بيتها ويرجع الزوج من المستشفى بعد عناء طويل مع المجانين فيطلب منها غسل حذائه الذي كان سبب في خروجه من المصلحة فترفض ذلك .

غسل حذاءه بنفسه ويضعه فوق حائط السطح يسقط على الجار فيرهق دمه يشكوه القاضي فاءذا بالقاضي يطلب منـــه مـــالا غرامـــة فعلته،فيفعل ثم تدخل الزوجة الى القاضي تشكوه هي الاخرى حالها واهمال زوجها لها و يطول الحوار بينهما في حينها تسمع صوت زوجها قادم الى القاضي ينشد على بلاءه فاءذا بها تصمت وتطلب التنازل على قضيتها وشكواها حينها يطلب ابو القاسم من القاضي أن يكتب له وثيقة تعهد ينفصل فيها من حذاءه اللعين الذي سبب له المشاكل فتفرق أسرته وافقره ونفر منه جيرانه ....الخ يكتـب القاضي التعهد وهويضحك من حين لاخر حين يتدخل ابو القاسم بإلحاح في كتابة مقاطع الميثاق. ثم يخرج ابو القاسم مـــع زوجتـــه فرحين لعودة حياتهم السعيدة و إنتهاء كل تلك المشاكل . فالفكاهة تخللت كل فصول المسرحية واحسن ذلك نجده في المشهد التالي من الفصل الثاني: أبو القاسم: إنه لرجل كريم لقد غمرني بفضله و إحسانه مرتين : نصحني أولا ، واحسن إلي ثانيا،الله ما أطيب خلقه ، جمله الله ومتعه ، " يلبسه و يذهب دون ان يتفطن اه الحمامي [27]" فإذا به يأخذ حذاء القاضي ضنا أنه أهدي له. هي كثيرة المواقـــف المضحكة فيها يدفع فيها الكاتب الملل عن الجمهور وتجعله يتنفس الصعداء بعد قلق بما يفعله له حذاءه من بلاء وبعد التخلص منـــه يرتاح الجمهور بالضحك على تلك المواقف وتصب على تلك الحوادث التي تأتي متسلسلة وراء بعضها البعض. بعـــد تطرقنا لمعظم الموضوعات التي عالجتها المسرحية المكتوبة للأطفال في الجزائر ولا ندعي أنها هذه كلها ، وجدنا أنها مـــست بكـــل المواضيع وام تترك مجالا الا فتحته وخاضت فيه بشكل واسع إلا أن هذه الدراسة لا مجال لدينا فيها بأن نلم بكل ما كتب في مـــسرح الطفل بل إخترنا أهمها وأبرزها وأشهرها وإخترنا ما هوموجود في سلسلة مسرح الفتيان بكونها ذات خمسة مسرحيات كما أنها موجهة للطفل لا غيره وهي جزائرية خالصة ومسرحياتها تعكس لنا موضوعات ما قبل الاستقلال مثل" الناشئة المهاجرة "، وما بعد الاستقلال مثل "هدية الارض" وهذا هو مرادنا. "كما أن المسرح المقدم للطفل عن طريق التمثيل قدم هو الاخر موضوعات كثيرة ، وكل هـــذا يحتاج الى دراسات متخصصة تبين المستوى الذي وصله هذا النشاط التربوي الفني في بلادنا الجزائر".[28]

هوامش المداخلة :

1. [1] المسرح في الجزائر، صالح لمباركية، دار الهدى، الجزائر، ط1،ج2،ت ط 2005،ص،17
2. [1] النص المسرحي في الأدب الجزائري ، عز الدين جلاوجي، دار هومة، الجزائر، ط1، ص56-57
3. [1] المسرح في الجزائر، صالح مباركية ، ص17
4. [1] الناشئة المهاجرة، محمد الصالح رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 تط،89
5. [1] المصدر السابق، ص 23.
6. [1] ينظر النص الأدبي للأطفال في الجزائر، العيد جلولي، دار هومة، الجزائر، ت ط 2003 ، ص195.
7. [1] أدب الاطفال وقضايا العصر للأسوياء وذوي الإحتياجات الخاصة، إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، مركز الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 تط2003، ص 34.
8. [1] الناشئة المهاجرة، محمد الصالح رمضان، ص29
9. [1] المصدر نفسه،ص36
10. [1] فنون النثر الأدبي في الجزائر، (1931-1954)، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر تــط1983، ص 277
11. [1] ينظر: المسرح في الجزائر، صالح لمباركية، ص:77
12. [1] أدب الاطفال فلسفته، أنواعه، تدريسه، عبد الرحمان الهاشمي، دار زهران عمان، د ط، د ت، ص 278-279
13. [1] ينظر أدب الاطفال في ضوء الاسلام، نجيب الكيلاني، مؤسسة الاسراء للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، تــط 1991، ص 98
14. [1] ينظر، التراث في المسرح الجزائري، إدريس قرقوة، مكتبة الرشاد الجزائر، ط1، تط2009، ص 146
15. [1] المصيدة، أحمد بودشيشة، المؤسسة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر تط1986، ص 7.
16. [1] المصدر نفسه، ص 67.
17. [1] المصدر نفسه، ص نفسها.
18. [1] هدية الأرض ، مسعود مواسع، المؤسسة الوطنية للكتاب، تط 1986 ص 37-38
19. [1] قصص الاطفال ومسرحهم، محمد محسن عبد الله ، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، دط، تط 2001 ، ص 55
20. [1] محفظة نجيب، أحمد بودشيشة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ت ط 1990، ص 8
21. [1] المصدر السابق، ص 39
22. [1] معجم مصطلحات الأدب ، بوزواوي، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر دط، دتط، ص 210.
23. [1] ينظر: أدب الأطفال فلسفته أنواع تدريسه، عبد الرحمان الهاشمي، ص 279
24. [1] النص الأدبي في الجزائر، العيد جلولي، ص 201.
25. [1] ينظر الحذاء الملعون ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، تط ،95 ص5
26. [1] ينظر : المصدر السابق ، ص 60
27. [1] نفس المرجع ، ص31
28. [1] النص الأدبي للأطفال في الجزائر، العيد جلولي، ص 202.

---

[1] المسرح في الجزائر، صالح لمباركية، دار الهدى، الجزائر، ط1،ج2،ت ط 2005،ص،17

[2] النص المسرحي في الأدب الجزائري ، عز الدين جلاوجي، دار هومة، الجزائر، ط1، ص56-57

[3] المسرح في الجزائر، صالح مباركية ، ص17

[4] الناشئة المهاجرة، محمد الصالح رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1 تط،89

[5] المصدر السابق، ص 23.

[6] ينظر النص الأدبي للأطفال في الجزائر، العيد جلولي، دار هومة، الجزائر، ت ط 2003 ، ص195.

[7] أدب الاطفال وقضايا العصر للأسوياء وذوي الإحتياجات الخاصة، إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، مركز الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 تط2003، ص 34.

[8] الناشئة المهاجرة، محمد الصالح رمضان، ص29

[9] المصدر نفسه،ص36

[10] فنون النثر الأدبي في الجزائر، (1931–1954)، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر تط1983، ص 277

[11] ينظر: المسرح في الجزائر، صالح لمباركية، ص:77

[12] أدب الاطفال فلسفته، أنواعه، تدريسه، عبد الرحمان الهاشمي، دار زهران عمان، د ط، د ت، ص 278–279

[13] ينظر أدب الاطفال في ضوء الاسلام، نجيب الكيلاني، مؤسسة الاسراء للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، تط 1991، ص 98

[14] ينظر، التراث في المسرح الجزائري، إدريس قرقوة، مكتبة الرشاد الجزائر، ط1، تط2009، ص 146

[15] المصيدة، أحمد بودشيشة، المؤسسة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر تط1986، ص 7.

[16] المصدر نفسه، ص 67.

[17] المصدر نفسه، ص نفسها.

[18] هدية الأرض ، مسعود مواسع، المؤسسة الوطنية للكتاب، تط 1986 ص 37–38

[19] قصص الاطفال ومسرحهم، محمد محسن عبد الله ، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، دط، تط 2001 ، ص 55

[20] محفظة نجيب، أحمد بودشيشة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ت ط 1990، ص 8

[21] المصدر السابق، ص 39

[22] معجم مصطلحات الأدب ، بوزواوي، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر دط، دتط، ص 210.

[23] ينظر: أدب الأطفال فلسفته أنواع تدريسه، عبد الرحمان الهاشمي، ص 279

[24] النص الأدبي في الجزائر، العيد جلولي، ص 201.

[25] ينظر الحذاء الملعون ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، تط ،95 ص5

[26] ينظر : المصدر السابق ، ص 60

[27] نفس المرجع ، ص31

سوسيولوجية الخطاب المسرحي الجزائري في ظل المقاربات التداولية

حشلافي لخضر
جامعة زيان عاشور بالجلفة

ملخص:

إن النص المسرحي واحد من العناصر المتعددة التي تخلق تلك الاحتفالية الجماعيةَ البناء و التلقي التي نسميها (العرض المسرحي). لكنه أخطرها شأناً وأكثرها إرباكاً للقائمين بهذه الاحتفالية وللذين يتلقونها لأنه كلام أولاً. والكلام عند البشر هو الذي شكَّل تاريخهم وبنى حياتهم. فهو سلاح الدعوات الكبرى ووقودُ الحروب وسجلُّ الهزائم والانتصارات ووعاء الحضارات. فهو – لكي يفعل ذلك كله – يجمع قلوب الناس ويعيد خلقهم ويدفعهم في دروب كانوا غافلين عنها. ولهذا كان النص المسرحي من أهمَ عناصر السوسيولوجيا التي تتفاعل عناصرها وتتبلور من خلالها مشكلة فضاء واسعا يحمل معاني عدة، مبنية كلها على الحوار، تتركب من الفن المسرحي ومن الإخراج المسرحي ومن الأداء التمثيلي كذلك. والمسرحي يقترب أكثر من الناس، وهو لا يحلل عواطف الناس بطريقة المسرحي، وإنما يجعلهم يتكلمون ومن خلال كلامهم يعرض أفكاره عنهم وعن نفسه هو، من هنا كانت دراستي تحاول البحث في قضايا السوسيولوجيا المسرحية في ظل الفعل التداولي الذي يفرض جملة من العناصر كالنص والممثل والعرض والديكور والحوار...

الخطاب المسرحي:

المسرح فن من الفنون الجميلة و يعده البعض أب الفنون لقدرته على توظيف كل الأشكال التعبيرية المعروفة ، من رقص و موسيقى و شعر ورسم ... و يعد المسرح في عالمنا العربي فنا دخيلا ، و قد ظهر فن المسرح داخل حركية تطور أشكال الكتابة النثرية التي تحكمت فيها سياقات التحول الاجتماعي الذي شهدته المجتمعات العربية و الذي واكبه ظهور فن المقالة و القصة على أن المسرح جنس أدبي متميز تحدده مكونات أساسية هي: (الحدث–الحوار–الصراع–الدرامي..

إن الخطاب المسرحي لا يفرض معنىً ولكنه يقترح معاني، وأن «محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي إلى فتح متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها.. فكل شيء يخفي داخله سراً ، وكلما تم الكشف عن سر ما، فإن هذا السر سيحيل على سر آخر ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي»(1)، فالعرض المسرحي يقوم على خلق متواصل للمعنى بحيث إن كل مستوى من مستويات المعنى يكون دائماً دالاً لمستوى معنوي آخر، وهكذا فهو لا يتخذ غاية نسخ الواقع وتصويره, بل يتجاوزه إلى ما هو أعمق، إذ إن المعنى يسلم إلى معنى، ليظل يوحي بقراءات متعددة تنطوي على معان متنوعة، وهو «لا يستمد تأثيره من كونه يفترض معنى وحيداً على متلقين متعددين إنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد»(2)

فالعرض المسرحي يكتنز كمّاً من القراءات المتعددة الممكنة، وأن تلك القراءات هي مجموعة من المعاني المفتوحة وليست المغلقة والتي تسعى نحو هدف التأويل في ما يمكن أن نسميه «بلوغ فهم معادل»(3), وأن الخطاب المسرحي ينطوي ضمناً على مجموعة من الافتراضات التي لا يقدمها صراحة، ولعل الكثير منها لا يمكن التصريح به أو تقديمه بشكل مباشر، ولا يمكن الحديث عنه بلغة الحكمة والموعظة, من هنا فإن قراءة العرض توجه عموماً إلى محاولة تشخيص الإيحاءات التي يبثها، إذ إن «هذه الإيحاءات ينظر إليها تحديداً على أنها النقطة الرئيسة للعمل ودلالته وفحواه، أي باختصار أنها معنى ذلك العمل»(3)، وعبر هذه المجموعة اللانهائية من الإيحاءات يمكن للعرض المسرحي أن يتطابق أو يتعارض مع عدد لا نهاية له من الأشياء والوقائع والحوادث، إذ يستطيع العرض المسرحي أن «يولد أعداداً لا نهائية من العوالم البديلة والمناقضة أو المعارضة لصورة العالم السائدة»(5), فمتلقي العرض المسرحي سيجد نفسه وسط تلك المجموعات التي لا حد لها من الافتراضات والتشابهات والتضادات والتغيرات والتصورات، مجموعات معينة حملت إيحاءات معينة وبثتها للمتلقي الذي تبدأ مهمته حال ملاحقته لتلك الإيحاءات.

فالعرض المسرحي هو واحد من حيث صورته السمعية والمرئية، أي من حيث كونه كلمات مسموعة وفضاءً مرئياً، أما من حيث المعنى فإنه يختلف بحسب وعي المتلقين، وكل تأويل للعرض هو مستوى من المستويات الدلالية المتعددة، ولا يعني ذلك أن لا هوية للعرض، بل المقصود أن هويته ليست مجرد تكرار أو تطابق، فذات الشيء ووحدته لا معنى لهما إلا بتجليهما من خلال التعدد والاختلاف والعرض والأثر، وهكذا فإن العرض ليس واحداً إلا قبل عرضه على الجمهور، فإذا عرض فإنه سيصبح متعدداً ومختلفاً ومتنوعاً وتتضاعف صوره، فليس العرض المسرحي نتاجاً محدداً لوعي المخرج يضع فيه المعاني ويبثه، بل إنه مجموع دلالات تقع في مستويات عدة، ينتجها المتلقي ويمنحها واقعاً حياً..

وإذا ما كانت اللسانيات تقر بأن لكل دال مدلوله، فإن مناهج ما بعد البنائية تخرق هذا القانون لتجعل للدال الواحد إمكانية تعدد المداليل، وهو ما عبر عنه الأسلوبيون بمصطلح الاتساع وهم يقصدون بالاتساع ما عبر عنه المنهج النفسي بـــ(الإيحاء)، ولعل الفرق كامن وراء طبيعة الإحساس بهذا الايحاء وكيفية حصر أبعاده المختلفة، فقد أدركت مناهج ما بعد البنائية صعوبة حصر الدلالات، لأنها غير متناهية أولاً ولأنها محسوسة وغير مرئيه ثانياً.

فالعرض المسرحي هو واحد من حيث صورته السمعية والمرئية، أي من حيث كونه كلمات مسموعة وفضاءً مرئياً، أما من حيث المعنى فإنه يختلف بحسب وعي المتلقين، وكل تأويل للعرض هو مستوى من المستويات الدلالية المتعددة، تأخذ طبيعة الرؤية الإخراجية ومهارة الأداء التمثيلي وفعل العناصر التقنية دوراً جوهرياً في تأسيسه. ولا يعني ذلك أن لا هوية للعرض، بل المقصود أن هويته ليست مجرد تكرار أو تطابق، فذات الشيء ووحدته لا معنى لهما إلا بتجليهما من خلال التعدد والاختلاف والعرض والأثر، وهكذا فإن العرض ليس واحداً إلا قبل عرضه على الجمهور، فإذا عرض فإنه سيصبح متعدداً ومختلفاً ومتنوعاً وتتضاعف صوره، فليس العرض المسرحي نتاجاً محدداً لوعي المخرج يضع فيه المعاني ويبثه، بل إنه مجموع دلالات تقع في مستويات عدة، ينتجها المتلقي ويمنحها واقعاً حياً، فلحظة التلقي هي «وضع أنفسنا في عملية الإنتاج، لا في الشيء المنتج (...) وهي ليست المرور من كلمة إلى أخرى فحسب، بل من مستوى دلالي لآخر»(6)، وذلك لا يعني أن المتلقي يجد في خطاب العرض المسرحي ما يريد أن يراه، وإلا استحال الأمر عبثاً ولغواً، فليس القصد أن التأويل هو إمكان قول كل شيء في أي شيء، بل إن المتلقي يستنطق التمثيل بما فيه، ويحاوره على ما

اشتمل عليه، وهو إذ يفعل ذلك، إما يحقق فعلاً تتفتق عنه مقاصد الخطاب ومعانيه العميقة التي استخلصها من أنساق الأداء المتباينة والمتعاضدة.

التحليل التداولي للفعل المسرحي:

لقد بيّن التّحليل التّداوليّ أهميّة النّظر إلى النّصّ المسرحي باعتباره فعلا تواصليّا وأثبت أهميّة السّياق في تأويل الكلام وكشف أنّ تجرّد النّصّ من سياق تلفّظه بفعل تباعد الأمكنة والأزمنة بين النّشأة والتّلقّي هو "متعالق الغموض الأساسيّ للأثر المسرحي الذي يدوم منغلقا على نفسه وخاضعا لقواعد أكثر إكراها من قواعد اللّغة العاديّة"[7]. وإنّ التّحليل التّداولي يُسهم في تحرّر القراءة من سلطة النّصّ المطلقة (8) ويخلق حوارا حقيقيّا بين الذّات المنشئة والذّات القارئة. وهو يخلّص النّصّ السّرديّ من بوتقة الدّراسة المحايثة التي سجنته داخلها المدرسة البنيويّة ويحلّ القارئ مكانة ويتيح له استغلال معارفه الموسوعيّة وقدراته الاستدلاليّة.

والتّحليل التّداوليّ يفتح آفاقا جديدة لتحليل النّصّ السّرديّ التّخييليّ قديمه وحديثه. ويوفّر زادا نظريّا مهمّا لدراسة الحوار وبناء الأحداث. ولكنّه، في المقابل، أهمل دراسة الخصائص البنائيّة للخطابين السّرديّ والوصفيّ. واهتمّ بمقاصد القول وأغفل طرائق القول. وقد لفت الانتباه إلى تراكب المقامات في النّصّ السّرديّ. وميّز في النّصّ السّرديّ التّخييليّ ما هو تخييل ممّا ليس تخييلا. ولكنّه ظلّ عاجزا عن التّمييز بين المقام التّخييليّ الرّاوي / المرويّ له والمقام الواقعيّ المؤلّف / القارئ. ولا شكّ أنّ القارئ استراتيجيّة نصّيّة. ولكنّ القول بقارئ نموذجيّ أو مثاليّ يطرح إشكالا. ألا يعني القول بالقارئ النّموذجيّ تسليما بسلطة النّصّ والكاتب ؟ ألا يتعارض مفهوم القارئ المثاليّ مع تعدّد القراءات وتنوّعها وتغيّرها من جيل إلى جيل ومن حضارة إلى أخرى ؟

إنّ القارئ المثاليّ كائن نصّيّ من صنع كاتب واع بما يفعل. أفلا يعني السّعي إلى التّماهي مع هذا الضّرب من القرّاء إنكارَ حقيقة يعلمها الكتّاب ودارسو الأدب وهي أنّ الكتابة تجاوز للذّات وتعبير عن "أنا" عميقة مختلفة عن "الأنا" الواعية بل مناقضة لها أحيانا ؟ ألم يحكم بلزاك في رواياته بالإعدام على طبقة الإقطاع والحال أنّه إقطاعيّ فكرا وملكيّ سياسة ؟ ألم يغيّر كثير من الكتّاب آراءهم في ما كتبوا مجاراة لآراء كبار النّقّاد ؟ لقد أغلق الهمذاني، على سبيل المثال، نصّه بمفاتيحه وضمّنه مفاتيح تنفتح بها بعض مغالقه. ولكنّ الأكيد أنّ قراءة من لا معرفة له بالهمذاني ولا بجنس المقامة تظلّ، رغم انغلاق النّصّ على صورة قارئ مثاليّ، مبتورة. ومن الأكيد أيضا أنّ هذه المقامات دُرست من زوايا لم تخطر للهمذاني على بال ووظّفت أحيانا توظيفا قد يعترض عليه لو كان حيّا. ولكنّنا نعتقد أنّه سيكون، في جميع الحالات، سعيدا بمكانة مقاماته لدى القرّاء على مرّ العصور.

والنص المسرحي يرتكز على نوعين من الحوار:

الأول : يكون محددا من قبل المؤلف من خلال الشخصية والإرشادات المسرحية.

الثاني : هو قراءة الممثل الواعية (الأدائية) من خلال تفكيك شفرات النص الظاهرة و الباطنة وبثها مرئيا من خلال المعطى الجسدي أي بصورته السمعية) الحوار) و المرئية (الشكل)، وجماليته تكمن في مخالفته شكل الحوار في الأنواع المسرحية المجاورة له إذ ينقسم بين شكلين ظاهرين : كلام (لغة) و كلام (منطوق) و هذا يتحقق في النص من خلال تأشيرة المؤلف على لسان شخصياته و يتجسد أدائيا من خلال القراءة الواعية له باعتبارها علامة من العلامات و في الكيفية التي يؤشر بها تأويل هذه العلامات بوصفها الحوار الباطن للنص،ليصبح التلقي مزدوجا في الخطاب المسرحي يحدد وضعية المتفرج اتجاه الحدث الدرامي ، فحينما تكون الشخصيات أقل معرفة من الجمهور

اتجاه ما يحدث فإن هذا الأخير يتوقع ما سيحدث للأبطال، إنه يرى الفخ المنصوب الذي ستقع فيه شخصية ما ، وإذا كانت وضعية الشخصيات مشابهة لوضعية المتفرجين واكتشاف المعلومات يكون متزامنا كذلك لديهما، فإن التشويق Le suspenseيكون في أقصى درجة ، هنا يكتشف الأبطال والجمهور في الوقت نفسه تطور الحدث فيكون هذا الأخير مشدودا إلى المفاجأة التي تسببها التحولات إنه في نفس مستوى إنفعال الشخصيات لذلك يتوحد معها.

السوسيولوجية منهج أم اقتضاء:

إن منهج النقد السوسيولوجى يتميز بأنه يسعى أساساً من أجل إقامة علاقة بين الإبداع الأدبى وبين المجتمع، إذ يسعى المؤلف من أجل إظهار أبعاد الملامح الإجتماعية فى أعماله بل أكثر من ذلك فإن المؤلف يحرص أيضاً على ضرورة إحداث التغيير فى هذا المجتمع غالباً ما يكون لصالح أبناء الطبقات المغلوبة. وبطبيعة الحال فإن هذا المنهج لا يعد جديداً ذلك أن نقاد القرن التاسع عشر أمثال هيبوليت تين ومدام دوستال وغيرهما سعوا من أجل ضرورة إظهار جوانب التأثير والتأثر بين المجتمع وجوانب الإبداع.

ومما سبق نستطيع القول إن إختلاف المسميات لم يترتب عليه تعدد المضامين للمصطلح الواحد إذ أن لوسيان جولدمان رائد المنهج السوسيولوجى وتلميذ لوكاتش يرتبط اسمه بالبنيوية التكوينية التى تعادل أيضاً النقد السوسيولوجى وقد "تبلورت بشكل أساسى على يده، وتحاول أن تحلل البنية الداخلية لنص من النصوص رابطة إياه بحركة التاريخ الإجتماعى الذى ظهر فيه.

سعى نقاد الأدب الماركسين– وهم نقاد الإتجاه "السوسيولوجى– إلى ضرورة أن تعكس الأعمال المسرحية والمسرحية الواقع الإجتماعى للمبدع وأن يلتزم بقضايا الطبقات، وخاصة الطبقة العاملة، وأن يكون قادراً على أن يدرك صيرورة الصراع الإجتماعى، ويجسده فى عمله بوسائله الفنية ومن هنا جاءت أولوية المضمون (الإجتماعى) على الشكل. بحيث يصبح الشكل وسيلة لتجسيد أو تحقيق المضمون فى العمل الأدبى، وتصبح مهمة الناقد أو الدارس أساساً هى إكتشاف المضمون ومدى قدرة الكاتب على "عكس" قضايا الواقع الإجتماعى."

عنفوان اللغة المسرحية في ضوء السوسيولوجيا:

لعلنا نوافقُ الصوابَ، ونضعُ أرجُلَنا مَوضعَ الرِّجْلِ منه، حينما نقرّ إنّ المسرحية أضحت ظاهرة لغوية في المقام الأول، وهي المادة الأساسية المكونة لثقافتنا، ومن أهم مكونات الخطاب المسرحي إلى جانب الرؤية السردية والبنية الزمنية والفضاء والشخصيات والوصف والأحداث والحوار، لكن تبقى اللغة هي المميز الحقيقي للرواية عن باقي الأجناس المسرحية الأخرى (9)، كما أنها المادة الشكلية التعبيرية التي تنبني عليها الرسالة الإبداعية التي يرسلها الكاتب إلى القارئ عبر جمل متنوعة: سردية ووصفية ومشهدية وبلاغية وحرفية، لذلك يتم التركيز عليها كثيرا مادامت شفرة وسيطة بين المبدع والمتلقي لأنها تحمل نوايا المؤلف وأطروحاته المباشرة وغير المباشرة من خلال استعمال تعابير مسكوكة أو مستنسخات تناصية أو تعابير تقريرية أو أساليب إيحائية انزياحية ورمزية ومن ثم، فأي روائي لا يملك ناصية اللغة وقواميسها الحرفية والمجازية ولا يحسن توظيفها توظيفا أدبيا ساميا ويستثمرها في سياقات تواصلية وتداولية ذات مقاصد تداولية فنية وتعبيرية في قمة البلاغة والجمال والروعة الفنية فإنه لن يستطيع أن يكون كاتبا روائيا ناجحا ومتميزا ومن ثم يمكن القول: إن المسرحية هي تشخيص اللغة وتصوير الذات والواقع اعتمادا على التشكيل اللغوي(10).

إنّ اللغة في الخطاب المسرحي الجزائري لغة تجريبية شاعرية تتجاذبها سلطات متعددة، سلطة الكاتب الذي يحاول أن يركب موجات اللغة، والتلاعب بألفاظها كي يصل إلى مفهوم المعنى النصي، بأسلوب خاص وطبيعة متميزة ليصل إلى اللغة الشعرية التي تتحد مع الأسلوبية مشكلة غنائية الخطاب، ثم سلطة النص ذاته التي توحي بقوته، و قدرته على ركوب معناه للوصول إلى المتلقي عن طريق الكشف عن مضامينه، ثم سلطة القارئ أو المتلقي للخطاب المسرحي التي تتركز أساسا في آليات القراءة، وسبل تجيعها ومدى ملائمتها مع الطرح المسرحي، ومن خلال السلطات المسرحية الثلاثة تتكشف العلامات المشكلة للخطاب وتتجلى في الإثراء اللغوي للإبداع المسرحي، وعلى الرغم من اختيار المسرحي اللغة الفصحى إلا أن المسرحية اقتربت في مواقع عديدة من اللهجة العامية بحكم ارتباطها باللهجات ومختلف الفئات الاجتماعية.(11)

<u>قيمة النص المسرحي في ضوء القراءة:</u>

إنّ إنجاز النّصَ المسرحي وإزاحته من دائرة الكتابة لا يعنيان أبداً اكتماله على المستوى الفنيّ أوّلاً وعلى مستوى رحلته التي أنشئ من أجلها؛ أي على المستوى الوظيفي الّذي قُدّر له، فبعد ذلك تبدأ الرّحلة الحقيقيّة للعمل المسرحي بشتّى أجناسه، سواء أكان شعراً أم نثراً، قصةً أم رواية وهذه الرّحلة بين النّصّ والقراءة هي المرحلة الّتي ربّما تكون الأصعب، أو على الأقلّ أصعب من مرحلة الإنجاز وفيها تظهر القدرات الإبداعيّة للعمل المسرحي، وتظهر أيضاً القدرات الإبداعيّة للمتلقي، وعندها تتبدى إمكانيات عمليات القراءة وتتبلور وفق ظروفها الاجتماعيّة والثقافيّة والإجرائية التي لا علاقة لها بالأدب في كثير من الأحيان ولكنّها تكون فاعلة في توجيه القراءة وجهة ذات طبيعة معينة تحدد من خلالها قيمة النص.

ولأنّ النص المسرحي مخلوق اجتماعيّ أو مؤسسة اجتماعيّة أدبيّة فإنّ تناول هذه المؤسسة أو هذا المخلوق سوف يخضع بالضّرورة –عند التناول– لمجموعة القيم الاجتماعيّة لأنّ المجتمع غير منزّه أو غير نزيه في توجهه نحو النّصّ، وهو غير حياديّ لأنه يتسلّح برؤى جاهزة أدبيّاً وثقافيّاً وأيديولوجيّاً، سواءٌ أكان المتناوِل مختصّاً أم غير مختصّ، وسواء أكان عميق الرّؤيَة والرّأي أم سطحيّاً، وسواء أكان يتناول النّصّ لإنشاء جديد عليه أم متسلياً ينشد الفرجة أو تزجية الفراغ، وهذا ما يجعل دوافع القراءة متعدّدة ويجعل أشكالها وألوانها متباينة مختلفة...

وفيما يتعلّق بالقارئ المتسلي المتفرّج، فإنّ وصفه بالمتسلّي والمتفرّج يكفي لنعرف غرضه الّذي يسعى إليه من وراء القراءة ولكنّ ذلك لا يعني أنّه لا يستند إلى مرجعيّة ثقافيّة اجتماعيّة ذات قيم راصدة متفحّصة تحكم على ما تتناوله وفق قدراتها ووفق هدفها من القراءة أيضاً.

أمّا ما يتعلّق بالقارئ المنشئ الذي يقرأ لأغراض أخرى فهو المهمّ، وهو الذي يستدعي مرجعيته الفكريّة والثقافية والاجتماعية، ويستدعي بالدّرجة الأولى أيديولوجيّته ليحاكم ويحكم فيقيم ويُسقط وفي سلّم القيم الّذي بناه في فكره وثقافته وتصورّه للإنسان والعالم...

المصـــــادر والإحــــالات:

(1)قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل.

(2)ينظر: على سبيل المثال لا الحصر:

-باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح، ت: أحمد عبد الفتاح، القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي،1992.

-جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرحية، ت: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون في القاهرة. 1994 .

-سامية أسعد، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، مجلد 10، عدد 4، 1980، ص65.

-أدريان بيج، موت المؤلف المسرحي، ت: مركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1992.

(3)ستيفن لاند، مغامرة الدال – قراءة لرولان بارت، ت: أحمد المديني، الفكر العربي المعاصر، عدد 18-19 ، ص87.

(4)أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، المقدمة، ت: سعيد بنكراد، الدار البيضاء -بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000 ص16.

(5)إبراهيم حمادة، عشرة كتب في كتاب، فصل (المؤلفات المفتوحة) لامبرتو ايكو، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت، ص41.

(6)سوزان سونتاغ، ضد التأويل، ت باقر جاسم محمد، بغداد، دار الشؤون الثقافية، مجلة الثقافة الاجنبية، عدد3 ،1992، ص69.

(7)ولفغانغ ايزر، فن جزئي وتأويل مطلق، ت: د. مهند يونس، بغداد ، دار الشؤون الثقافية، مجلة الثقافة الأجنبية، عدد3 ،1992، ص43.

(8)إبراهيم حمادة، م، س، ص41.

(9)امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، م، س، ص31.

(10)نفسه، ص33-34.

(11)رولان بارت، النقد والحقيقة، ت إبراهيم الخطيب، فلسطين – رام الله، مؤسسة الكرمل الثقافية، مجلة الكرمل، عدد11 ،1984، ص26.

أ-المقاربة الإصطلاحية :المصطلحات المسرحية : الدلالات المفاهيمية

مهدان ليلى

يقدم مفهوم الدراما من أوسع المفاهيم ،لصلتها بفنون أخرى و امتدادها مع فترات تاريخية ،وصولا إلى لحظات تراثية حققت كيان المؤلف و المتلقي معا و رسخت أصول التجربة المسرحية منذ بدايتها إلى اليوم ولذلك تعني كلمة الدراما " ذلك الضرب من التخيل المصمم للتمثيل و المبني على اتفاقات درامية خاصة ،فنعت درامي يشير إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالتخيل الممثل " (1) ، و هي " قادرة على إحداث الأثر و المغزى ،بدون العرض المسرحي ،و بدون الممثلين " (2) ، و من هنا عدت ضربا من ضروب الأدب ،لكونها عملا أدبيا ،و فنا قائما بذاته ،حين تناولها المؤلف على شكل عرض مسرحي ،خاصة بعد تجاوز الحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية .

يفضي بنا هذا الحديث إلى أن الدراما أضحت تتداخل مع جنس الشعر و الرواية مع احتفاظها بقيمها المسرحية الأخرى التي تتطلب ممثلا و مسرحا و جمهورا و حبكة و حوارا و عقدة و حلا ،لأن تتعاون هذه العناصر و المكونات و غيرها في غير تضارب أو تنافر للوصول إلى عمل فني درامي ناضج و متكامل ،يصل بالمؤلف إلى ذروة التلقي ،جاعلا شخصياته ،تعبر و بكل تلقائية عن نفسها و تتضارب في آرائها ،أين تزداد حدتها مع عنصر الصراع ، و هي غايته أن تبلغ الدرامية في عمله ذروتها.

إن المطلع على تعريفات كلمة " دراما " أو " درامي " ،يجد أنها تتفق في معظمها ،على أنها محاكاة أحداث ، بمجموعة أفعال مختلفة ، و بالتالي فإنها " مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى أعمل ،فهي إذن تعني أي عمل ، أو حدق سواء في الحياة أو على خشبة المسرح " (3) مما جعل الفنان يلجأ إليها " بعد أن وجد فيها القدرة على التعبير عن مشاعره ،مستخدما في ذلك لغة جديدة ،

و بناءا متميزا ، و تفصيلات جوهرية ،فيها تقلص و انقباض و حركة و انتشار و انسجام و تناقض و صراع ،و تحد ،و حوار و سرد و أزمة و عقدة ، و انفجار و تصاعد و ترقب " (4) فحين نترقب جملة هذه العناصر ،فإننا لا ننفي موقف الكاتب المسرحي الدرامي من مواجهته لمشكلات عصره ، التي تفوق درامية هذه الأجزاء ، و لكنها مع ذلك تمكنت ، من أن تتبنى موافقة الثائر و المتمردة في ظل أوضاع مجتمعه السياسية و الاجتماعية .

قبل أن نخوض في المسرحية المغاربية لنا أن نبدأ في ذكر أولى المصطلحات المسرحية التي تمثل فن التمثيل اصدق تمثيل بما أنها تترجم سلوك البشر الذي اكتملت صورته عند اليونانيين القدماء و على رأسهم أرسطو الذي كان " أول من نظر للدراما في كتابه " فن الشعر فهو يقول أن المحاكاة هي الأصل في الفن ، و بما أن الناس هم بالضرورة إما طيبون أو شريرون ، فالنتيجة أننا نستطيع محاكاة الناس كما هم أحسن مما هم ، و أسوأ مما هم ، أو كما هم تماما ، و بهذا نفرق بين الكوميديا و التراجيديا ،فالكوميديا تصور الناس أسوأ مما هم ، و التراجيدية تصورهم أحسن مما هم " (5) ، و مع ذلك فهذه المحاكاة ليست صورة فوتوغرافية بأحداثها و مواقفها للحياة بقدر ما تسبح تحت مخيلة المؤلف المسرحي،الذي يستطيع أن يحاكي الحياة بأحداثها الكائنة ، أو التي يمكن أن تكون .

تعد الكوميديا و التراجيديا إحدى المصطلحات النقدية الأولى للخطاب المسرحي الذي نحن بصدد ذكر مصطلحات أخرى توضح بدايات المسرح العربي و بخاصة المسرحي المغربي الذي يعتبر في حالاته الكثيرة امتدادا للمسرح المشرقي سواء بصيغتيه الفكاهية الغنائية أو المأساوية التي أصلت تجاربه بحملها تجارب الإنسان العربي بوعيه و فكره و ثقافته .

و مع تقدم الزمن ظهر نوع آخر أو جنس درامي غربي آخر وضع قوانين جديدة و قواعد للمسرح و خشبته ،ألا و هو فن الأوبرا باعتباره كنص " مسرحي منظوم يعتمد في تقديمه على الموسيقى و الغناء بمصاحبة الأوركسترا ، و قد يتضمن مشاهد راقصة ، و ألحانا من الموسيقى الخالصة ، و قد بدأت في قصور النبلاء الإيطاليين ، و استقرت على بنيتها الأساسية ، في نهايات

القرن السادس عشر و أخذت تنتشر جماهيريا حتى أصبحت واحدة من اشهر الأشكال الفنية بالعالم العربي في القرن التاسع عشر و حتى الآن " (6) لتجمع النص ، و الإيقاع و التمثيل في آن معا .

أما إذا رجعنا التأليف الدرامي العربي – بعد هذه اللمحة الوجيزة عن الدراما الغربية – نجد أن مفهوم المأساة أو التراجيديا مثلا التي تعرض لها أرسطو تعبر عن الصراع الواقع بين الإنسان و الآلهة أو القوى الغيبية إلى الصراع " الذي يكون بين الفرد و النظم الاجتماعية الفاسدة أو بين الفرد و النظم الاقتصادية أو القضائية الأساسي أن يشعر الجمهور ، عند مشاهدة مأساة من هذا النوع أن مثل هذه النظم ، هي من قبيل النظم الثابتة التي لا تتغير و لا تتبدل ،حتى تتوافر صفة الحتمية و يبرز عنصر الضرورة التي لا مناص منها ، فتتحقق المأساة (7) التي كثيرا ما طبعت التأليف الدرامي العربي الحديث و المعاصر نقاد .

يختلف البعض على وجود المسرح قديما أو انعدامه لكن الشيء المؤكد انه وجدت أشكال مسرحية فرجوية حتى و أن لم تكتمل فيها العناصر البنائية ، و التي من بينها ما يلي " أسواق العرب في الجاهلية ...خروج الخليفة بدءا من عصر الرشيد للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر للخلافة ...عاشوراء و نصوص التعزية ، هي عروض تراجيدية " (8) بغض النظر عن مسرح خيال الظل الذي ينقسم إلى نوعين " مسرح الكراكوز أو القره كوز ..يتوسل بالدمى و هو نوع من مسرح العرائس المعروف ..يتسم بالبساطة و قلة عدد الدمى الذي لا يتجاوز ثلاثة " (9) أما خيال الظل فيجمع " بين فن التشخيص بالإشارات و بين الموسيقى و التصوير و الشعر ، و شخوصه الشفافة من الأدب الملون تظهر على شاشة الكتان المضاءة من الخلف تخييلا " (10) .

تتعدد **المصطلحات المسرحية** ودلالاتها المفاهيمية في الوطن العربي فمن بين أشكال الفرجة التقليدية الأخرى نجد أشكالا تناسب و الأخرى الإيديولوجية و السوسيو ثقافية للإنسان العربي عامة و التي من بينها فن الراوي ،السامر ،الحكواتي ،الحلقة التي سنشرح كل واحدة منها على حدى بما فيها الأشكال الفرجوية المغاربية .

تتفق كل من فنون **الراوي و السامر و الحكواتي و الحلقة** في أنها مظاهر مسرحية تقليدية تستقي و تنتقي مواضيعها المحكية من التاريخ و سير الأبطال و الأساطير و الخرافات ، لكن شرط أن يستقطب الممثل انتباه المشاهد بحركاته و أن يكون عارفا بأحول مستمعيه و بنفسياتهم تمكنه من أن يملك شعورهم و يقودهم إلى الإصغاء إليه من غير أن يملهم بما فيهم المداح أو الشاعر الشعبي المتجول الذي يتواجد في الساحات الكبيرة ليسرد حكاياته –قصصه و أشعاره ، و هو النوع الفرجوي الذي كان بارزا في الجزائر. (11)

كغيره من الراوي أو الحكواتي ، يتواجد الممثل الشعبي أو البهلواني أو المداح في شكل حلقة –شكل مسرحي شعبي مغربي– تعرض فنونها (من تمثيل و قصص و ألعاب بهلوانية) في ساحات المدن الكبرى التي تعتمد فيها دائما على الفنون التراثية الأسطورية العجيبة التي تشد انتباه المارة فيتوافدون عليهم مما يجعلهم يشكلون حلقة ، التي تستدعي في كثير من الأحيان من الجمهور مشاركة الممثلين أداءهم ، كمساعدة في أنساق الديكور مثلا ، لتجمع هذه الحلقة في النهاية ما بين التمثيل و الغناء و الشعر و الرقص و الحكاية معا (12).

لابد و أن الأشكال الفرجوية التقليدية السابقة الذكر شكلت موروثا تمهيديا لدراما غنية بالرؤى الفكرية و الأدوات الفنية التي من شأنها أن ترتبط بحاضر الأمة و ماضيها في علاقة حميمية تتجاوز الإطار الزماني و المكاني الذي يحدد ماهيتها ، و مع ذلك بدأت تظهر أشكال أخرى تتماشى و روح العصر و الظروف الاجتماعية و السياسية التي شكلت لديها كينونة دفعت بالمسرح العربي نحو التطور و التجديد .

بالرغم من المحاولات الأولى التي ترتبط جميعها بالوحدات الجماهيري الشعبي غير أنها لم تبحث عن ممارسة مسرحية متجذرة تبنى على أسس التفكير المنطقي بقدر ما كان هدفها الترفيه و التسلية و مع ذلك تم ذلك عبر فترات متباينة و أسباب مختلفة دفعت بالمسرح نحو تأصيل تجاربه و كأبرز محاولة بعض النظر عن محاولات الرواد المغاربة التي ستشرحها كانت تجربة

المسرح الذهني مع توفيق الحكيم الذي استمد قضاياه المسرحية من واقع أمته السياسي و الاجتماعي و الثقافي مع استلهامه التراث فهو لا يجد غضاضه في ذلك ، ما دام أن الشعوب تمثل ماضيها في وجدانها و تستحضره في كل لحظة ،الشيء الذي دفعه إلى خوض تجربة المسرح الملحمي الذي " يركز اهتمامه على عناصر أساسية هي اللغة و التهكم و السخرية و الاعتماد على عالم الحلم و الصورة ...فليس ثمة داع لما يضعه المسرح من شروط مثل خط الفعل المتصل ،و تطور الحدث ووحدة الموضوع و الاعتماد على الصراع المركز النامي ، و عرض الشخوص المحددة الأبعاد ... و يكفيه طرح المشاهد و تلاحق الصور ،كما تتلاحق في الحلم ، ثم يكون التقويم النفسي الأخير الذي يتركه تلاحق المشاهد و المواقف و تتابعا لصور (13)،و هو ما سماه كثير من النقاد بمسرح اللامعقول الذي لا يعالج تجارب الإنسان بالمنطق الأرسطي بقدر ما تتصل هذه التجارب بأعماق النفس أمام هول فاجعتها و ماساتها المستعصية على الإدراك ، و لهذا يركز على الصور و الأحلام مثلما أشار إليه ناقدنا العشماوي .

تبرز محاولة أخرى من محاولات التأصيل المسرحي ، التي ترتبط أساسا **بالمسرح السياسي** و علاقته بالتراث ، و بالتالي فهم ثنائية الأصالة و المعاصرة ،التي لعبت دورا بارزا في إيقاظ الوعي القومي لدى الجماهير العربية و هكذا " حاول (الفريد فرج) في " النار و الزيتون " أن يعتمد أساليب المسرح السياسي و تقنياته ،فلجأ إلى التسجيل الوثائقي لحقائق تاريخية سياسية و لم يعتمد على تصوير حدث شخصي ، أما عند (سعد الله ونوس) (1941-1967) فإن حدة التجربة و عمق المعاناة لم ينفصلا عن التفكير في مسالة الشكل المسرحي نفسه... فهو يرى أن وعي الجماهير أكثر أصالة من أن يزيف ، و أن يضاف إليه جديد " (14) و على هذا الأساس نستطيع القول أن الفن المسرحي بعودته إلى التراث يحيي أمجاد و بطولات قومه ، كما يحمي مقومات الأمة و هويتها من التلاشي و الضياع .

أما إذا عدنا إلى تجارب تأسيس مسرحي في المغرب العربي لوجدناها تتم عبر فترات تتماشى و ثقافة الإنسان المغاربي و ظروفه السياسة انطلاقا من الاستعمار و امتد إذا مع تطور المسرح العربي في المشرق ، فلو بدأنا بتونس لوجدنا اثر الفرق المسرحية المشرقية جليا كفرقة سليمان القرداحي أو إبراهيم حجازي أو سلامة حجازي أو نجيب الريحاني و جورج ابيض و لكل من هؤلاء الرواد تأثير خاص في المسرح التونسي و على إثر ذلك زاد اهتمام التونسيين بالمسرح الذي بدأ يحمل ملامح البيئة و موضوعات الحضارة لتبرز مسرحية : السيد " محمد المسعدي التي كتبت 1940 لتمثل تجربة و عملا فريدا في الكتابة الدرامية الحديثة في فترات الاحتلال ليزيد الاهتمام في السنوات الأولى للاستقلال بتأسيس الفرق و إنشاء المعهد اللغوي للتمثيل و الموسيقى و الرقص .(15)

لكن لم يكن لوفود الفرق المسرحية إلى الجزائر اثر واضح في المسرح الجزائري من كونه مسرح نشأ في أحضان البيئة الشعبية و في المقامي و اكتسب ملامحه بمفرده و لربما يرجع ذلك لأسباب ثقافية و لغوية و اجتماعية و لكون الممثلين هم أنفسهم كانوا يقومون بمهمة كتابة النص المسرحي و إعداده و من كونه مسرح غنائي خفيف يرضي ذوق المتفرج الشعبي و يبتعد عن الأدب المسرحي للمثقفين .(16).

بدأ المسرح الجزائري فكاهيا هزليا كوميديا يغلب عليه طابع الإرتجال ، ومع ذلك يبقى لديه رواد كغيره من الفنون و الأجناس الأدبية الأخرى ، فهاهو " رشيد قسنطيني كان كاتبا مسرحيا و ممثلا و مخرجا ...بدأ بكتابة المسرحيات الكوميدية الشعبية باللغة العامة ، و تعتبر مسرحية " بور بوما " التي قدمها عام 1928 لفرقة صغيرة ،بداية ولادة المسرح الوطني الجزائري ، مثلما يعتبر هو نفسه " أب المسرح الجزائري "...و من رواد المسرح الجزائري في هذه الفترة (محي الدين باسن طرزي) الذي بدا أولا كموسيقي و مطرب ناجح ،دفع به نجاحه و شهرته إلى تشكيل فرقة مسرحية قدمت مسرحيات كوميدية ،مثل جحا المزابي " و " مواطن من بوزريعة في الجيش ثم مسرحيات اجتماعية سياسية نقدية مثل " فاقوا "و " الخونة " و " أبناء الجحيم " (17) و بالرغم من الصعوبات و الرقابة التي فرضت على أعماله من قبل السلطات الاستعمارية إلا أنه واصل مسيرته و حمل مسرحه القضية الوطنية ،قضية التحريض الكفاح و النضال .

لا يسعنا في هذا البحث أن نعرض لكل تطورات المسرح في المغرب العربي و لكننا نخلص من كل هذه المحطات إلى المصطلحات المسرحية الأولى التي مرت هي الأخرى بتطورات متفاوتة " فأطلق أولا على المسرحية اسم " الرواية " و كان ثمة قرينة

تشير إلى أنها رواية تمثيلية ، و ليست رواية سردية ،كان يضاف إليها كلمة تشخيصية أو تمثلية ،ثم استخدمت كلمة " تياترو " للدلالة على المسرحية ، و أطلق المغاربة على خشبة المسرح " الركح " و هو الساحة " (18).

إن المحاولات التجديدية في الفن المسرحي الذي تصاعدت فيه حدة المأساة و التراجيديا عكست نوعا من التحدي و المواجهة الضمنية لإيقاظ الوعي العربي و استنهاض الهمم و بث الحماسة ،و بات واضحا أن " لغة الشعر ليست لغة تعبير ،بقدر ما هي لغة خلق ...و ليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه و حسب ،بل هو إلى ذلك الشخص ، الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة ...ليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة ، أو موضوع ما ، و لكنها رسم لخصب جديد " (19) بشكل جديد حوى تجارب الشاعر المعاصر مثلما حوى تجارب المؤلف المسرحي الذي جمع التمثيل و الشعر معا ، و من ذلك نخلص إلى تجربة جديدة استقاها العرب من المسرح العالمي و هو المسرح الملحمي البريختي الذي بواسطته ستحدد الأبعاد السوسيو ثقافية و الرمزية و الأسطورية للمسرح العربي الذي بدأت تتصاعد فيه حدة المأساة الذي دفعت به أو بالنص المسرحي نحو دراما ناضجة .

ب- المقاربة الأنتروبولوجية : الأبعاد السوسيوثقافية ، المقاصد الرمزية ، الأبنية الأسطورية :

إذا ما ربطنا ما بين الأبعاد السوسيوثقافية و الرمزية و الأسطورية لابد و أن نذكر مصطلحا مسرحيا أو بالأحرى فنا مسرحيا عرف بالمسرح الملحمي أو المسرح البريختي و ما تستطيع نظريته المعروفة بنظرية التغريب أن تقدمه للمسرح العربي عامة عن طريق وسائطها و تقنياتها التي تحقق الغاية المرجوة من ورائها " فخلاصة هذا الاتجاه الملحمي تتبلور في مواجهة الإنسان لنفسه في منهج نقدي ،حيث يلاحظ و ينشط و يتخذ القرار ، و ليس الهدف في مسرحيات هذا الاتجاه ، هو الحل و المخرج بل كيفية الوصول إلى طريقة الحل ، و تبريرها الفكري ، و بالتالي لابد من تحقيق عنصر التأمل في الحدث و القفز بالمتفرج إلى البطولة أو الأنا الملحمية ، و بذلك تحدث المشاركة بين القاعة التي يجلس فيها المشاهدون و بين الممثلين و المخرج و المؤلف " (20) أيا كان طابع المسرحية أو مرجعياتها ،دينية كانت أو تاريخية ، أو سياسية و غيرها من الأنواع التي أثرت العمل المسرحي ، و أكسبته صبغة درامية شكلا و مضمونا .

نستخلص من كل ذلك أن بريخت ،جمع بين النظرية المسماة بالمسرح الملحمي و بين الاغتراب أو التغريب كمصطلح جديد بالاهتمام لما يحمله من مفهوم يوحي بغربة الإنسان العربي ،وضعفه في مواجهة للقوى و الجبهات التي فرضت عليه العيش بمنظور اضطهادي كابح لقدراته الفنية ،و مهاراته العملية ،يعمل دائما على إلغاء شخصيته كانسان و كعامل و كفنان ،الشيء الذي تغير جذريا في التغريب الملحمي الذي يعيد الاعتبار لهذا الإنسان ،أو بالأحرى للمتلقي أو المشاهد ،مما يجعله يشارك الأدوار بطريقة خاصة تجعله يدرك ،يتعلم ، ويثور ،ثم يتصرف بغية التغيير تحقيقا لنوع من التكافؤ و العدالة الاجتماعية داخل المجتمع العربي .

لم يكتف بريخت في نظريته بالتأليف و الإخراج و التمثيل ،بل تجاوزها إلى ما هو أهم من ذلك ،فركز اهتمامه على المتلقي ،باعتباره قطب عملية التواصل داخل العمل المسرحي ،تحت ثنائية التعلم و التحريض على التغيير ،ذلك أنه لا يجب أن يندمج مع الممثلين لدرجة تصديق انفعالاتهم ، أو بغية أحداث تطهير كثيرا ما نادى به أرسطو بل أن رفض بريخت لاندماجه هو رفض للنظام السياسي بحد ذاته ،تأكيدا على أنه –الاندماج– يضمن بقاء النظام العفن ، و بهذا لجأ إلى تقنية التغريب ،بهدف نشر الوعي و إنماء وعي الطبقات الكادحة ،بغرض التحفيز على تغيير النظام ، وهو ما يشابه إلى حد كبير مع كفاح الطبقات العربية الكادحة ضد الظلم الاجتماعي .(21)

لا بد و أن المسرح العربي اعتبر كمنبر للتغييرات السياسية و الاجتماعية يعكس داخله جملة من الدوافع المؤدية للتغيير و الثورة على نظمه السائدة مما جعله يحمل أبعادا **سوسيوثقافية** تلمح و لا تصرح ، توحي و لا تفصح مما اكسبها طابعا رمزيا استخدم جملة أبنية أسطورية تراثية تبنت أو حملت ملامح معاصرة على سبيل المثال ما حدث مع الشعراء المعاصرين الذين كتبوا مسرحيات شعرية بحكم مبدأ تداخل الأجناس و من بينهم الشاعر المصري صلاح عبد الصبور الذي اتخذ من التاريخ مادة طبيعة في جل مسرحياته الموسومة بالعناوين الآتية " مأساة الحلاج ، مجنون ليلى ،بعد أن يموت الملك .

أما إذا عدنا إلى الظروف التي أوجدت المسرح الملحمي في العالم العربي ترجع إلى أن " القيادة السياسية قد تبنت في فترة التحول الاشتراكي كافة المؤسسات الثقافية و الفنية ،و قدمت لها الدعم اللازم للقيام بدورها في تغيير المجتمع ...محاولة إكساب أرضية شعبية ،تؤمن بهذه الأفكار الاشتراكية و كان المسرح من أهم المسببات التي اعتمدت عليها القيادة السياسية في فترة الستينيات ،خاصة و أن بعض المبدعين قد انحازوا إلى أحلام ، و أماني القاعدة العريضة من الشعب " (22)هذه الأخيرة التي أحست بمكانتها ، انطلاقا من مشاهدتها عينات مسرحية ،تماثلها في محنها ، لكن ليست كما يراها على ارض الواقع و إنما أعلنت ذهنها في كيفية استخلاص ملامح هذه الشخصيات القادرة مثلها تماما على فعل الثورة و التغيير ،فراح كل مؤلف مسرحي ،يخط الخطى نحو تضمين مسرحياته مواضيع اجتماعية و سياسية ،تمس الطبقة الكادحة ،بقدر ما تمس معاناتها الفردية و الجماعية .

ارتبطت المسرحية بالسرد و الرواية و الملحمة لتضحى " مؤلفا روائيا يسرد أحداثا هامة في تاريخ الجماعة و يتعرض لسير أبطالها و حروبهم و غزواتهم ،و ذلك بهدف تقديم المتعة و التعليم للمتلقي في آن واحد ، و يشترك المسرح الملحمي مع الملحمة في بعض الجوانب ...من خلال إحياء الماضي و إعادة اكتشافه و الاتكاء على السرد أو الرواية في هذا " (23) ،لتتداخل في النهاية جملة من الأجناس الأدبية المتمثلة في الرواية و الأسطورة و السرد و المسرح ، لتتحقق بذلك الدراما التي كسرت الرتابة التي تعود عليها المشاهد في المسرح العربي الغنائي .

بما أن الملحمة تقود الناس و حوادث التاريخ ،فإن ذلك يربطها بالتراث الذي يحتاج منه المؤلف المسرحي مادته الأسطورية ،ليسمى هذا المسرح ،بالمسرح التراثي ، ويضم مجموع الأعمال المسرحية ،التي حاولت أن توظف التاريخ و التراث العربيين الإسلاميين بما يضمنانه ، من شخصيات و مواقف فكرية و إنسانية ،سواء تعلق الأمر بالتراث الفكري المكتوب ، أم بأشكال الثقافة الشفوية المرتبطة بالوجدان الجمعي لأوسع الجماهير و ليست ظاهرة توظيف التراث في المسرح وليدة مرحلة الستينيات من القرن العشرين و إن هي انتشرت و ازدهرت أكثر في هذه الفترة ،بل لقد نشأ المسرح العربي تراثيا وظل كذلك إلى اليوم ،لكن علاقة المسرحيين العرب بتراثهم لم تتحدد في إطار من الوعي في الفترات السابقة مثلما تحددت في المرحلة الأخيرة " زينب منتصر ، إستخدام التراث في المسرح العربي ،(24)
في المسرح العربي ، التي وعت ضرورة استخدام مثل هذا التراث عن قصد بغية إيهام الرقابة أو السلطات بأن ما يقدم على خشبة المسرح مجرد تمثيل يهدف إلى متاع كافة طبقات المجتمع .

ما يمكننا التنويه إليه في نهاية المبحث المتعلق بجملة الأبنية الأسطورية و المقاصد الرمزية ، أن السبب وراء تأليف المخرج لهذا النوع من المسرحيات هو " الحفاظ على الهوية العربية ، و من البديهي ، أن العودة لم تكن فقط ، للإحساس المفقود بالقومية و إنما للبحث عن تقنيات فنية ،من شأنها أن تقوم بدور المراسل الفني مع الجمهور ،و هو ما يتأكد أكثر على مستوى إبداعيات هذا العقد (السبعينيات) و هو ما بدأ في شكل (كسر الإيهام) أو (اللغة المسرحية) ، و ما إلى ذلك من مستويات التقنية البريشتية " (25) التي عملت على الدعوة إلى التجديد في مستويات المسرحية العربية المعاصرة شكلا و مضمونا ،فأما من ناحية الشكل ،فتتمثل في جملة التقنيات الملحمية البريختية و أما من ناحية المضمون ، فتتمثل في جملة المواضيع المطروحة و المتعلقة بالإنسان العربي ، و موقفه من العالم الذي سئم العيش فيه ،و رغب في تغييره بطريقة إبداعية ، و إيهامية ذكية .

يمكن القول أن المسرحية العربية التحمت " بالحكايات الفولكلورية أو الشعبية و استقت مادتها من الأبطال الشجعان و الشخوص التاريخية على مر العصور و الأزمان، مع إضافة المزيد من المغامرات إلى هؤلاء الأبطال ،وفقا لمتطلبات الإبداع الفني و المعالجة الدرامية بالتراث ...إن هذه الحكايات الشعبية ليست مجرد حكايات للترفيه ،بل هي أيضا مرآة أفكار الشعب و حكمته ،و هي ذات هدف " (26) ، كما يمكن للمؤلف المسرحي أن تقتبس حكاياته من التراث الإغريقي و اليوناني ،التي يسقط عليها ملامح عربية معاصرة .

كلما استخدم المؤلف أو الكاتب المسرحي مادة رمزية في مسرحياته و سعت الأخيرة بالمسرحية الرمزية كغيرها من المسرحيات الملحمية و التي تحمل وراءها غايات و أهداف سياسية و اجتماعية من شأنها أن تعالج القضايا الوطنية بكل حرية انطلاقا من استخدامها للرموز ،و بالتالي " فإن إبراز قيمة الشجاعة و الاستبسال و الإخلاص في الدفاع عن الوطن ضد المحتلين

الغاشمين يتطلب إبداعا في تفسير الأحداث التاريخية ، و دوافع الشخوص ، و من اجل هذا اتسمت المعالجة بالرمزية " (27) و هكذا تجاوزت الكلمة معناها المعجمي السطحي إلى معاني خفية تنتشر و تفرغ في وعاء المعاني المباشرة .

بغض النظر عن المسرحية الرمزية أو الملحمية لابد من إبراز علاقتها بالأبعاد الواقعية و السوسيو ثقافية التي عمد الأدباء على بربط هذه الاتجاهات معا في أعمالهم المسرحية ،و من ذلك كانوا " يتأثرون بعواطفهم التي يحسونها في حياتهم الواقعية ، كالحب و الغيرة و الظلم و العدل ،و الصفح و العفو و الحقد و الانتقام ...أو يظهر عن طريق الرمزية في تناول القضايا الوطنية العامة كقضية الحرية و الاستقلال و التنديد بجرائم الاستعمار ، وقد يجمع الأديب بين الرمز الفكري و المواقف الواقعية المحسوسة من خلال تناقضات الحياة ، و ركام المشاهد و الصور المتباينة ،ليخرج من كل أولئك بتجسيد مسؤولية الفرد و الجماعة " (28) الإنسان و المجتمع .

ذلك ما يسمى بالمعالجة الرمزية للظاهرة الاجتماعية التي كان لابد للمؤلف- أو الكاتب المسرحي أن يعتمد تقنياتها ، و التي نستطيع إجمالها في جملة مصطلحات انتروبولوجية كثيرا ما نادى بها أرسطو في كتابه فن الشعر " و هي المأساة و الملهاة ، غير أن المسرحيات العربية المعاصرة تجاوزت هذا التقسيم و خاصة في ظل " ظروف العصر بعد الحرب الكبرى الثانية ،قد خنقت أنفاس الناس و أضرمت حالاتهم النفسية و جلبت إليهم أمراضا لم تكن موجودة من قبل و من ثم فلم يكونوا بحاجة إلى المآسي المفجعة أو الفكاهة الطنانة أو القهقهة الرنانة ،و عشقوا الدراما الاجتماعية المعتدلة " (29) التي اتخذت من المسرح و خشبته نسيجا عاما للحياة و تشعباتها .

ج- <u>المقارنة الدراماتورجية:</u> <u>التحليل السينوغرافي,</u> دراسة المكونات الاخراجية, آليات التشخيص الدرامي:

يمكننا الإشارة إلى جملة من التقنيات أو الآليات المسرحية التي نستطيع أن نواجه بها العمل المسرحي, فمن بين هذه الآليات نذكر **انساق الفضاء السينوغرافي** وانساق المظهر الخارجي لمجموعة الممثلين, بما فيها آليات التشخيص الدرامي التي نحدد فيها فضاء الشخصيات بلغتها وحوارها وصراعها حول موقف معين في مشهد معين.

أما إذا تطرقنا إلى أنساق الفضاء السينوغرافي, فنذكر من بينها **الديكور** أو طريقة توظيف خشبة المسرح وكل ما يصاحبها من أدوات وأغراض لتخلق فضاءات متعددة حسب مكان وزمان العرض المسرحي ومن ذلك نميز الفضاء الواقعي أو الرمزي الإيهامي أو الأسطوري, ذلك أن كل شيء موجود في هذا الفضاء يمثل ديكورا معينا, لكنه لا يتبع قوانينا أو قواعد صارمة, فلو قارنا بين مشهد طبيعي الذي يحتوي مثلا على إضاءة معينة مع الأشجار أو العصافير أو التراب يختلف ذلك كليا مع مشهد في قصر يحكي قصة ملك أو أمير بمظاهر وأبهة الملك والعرش الملكي من القاعة الملكية أو بلاط الأمراء وكرسي العرش والتاج الملكي, فكل مشهد أدوات معينة تخدم فكرة الرئيسية وهدفه, أو نتوسع أكثر من ذلك ونضرب مثلا عن "المسرح السوفيتي بعد الثورة مباشرة فقدمت مسرحيات أمام قصر الشتاء, أو في المعامل, وأدخلت على المشاهد المعدات الحربية الثقيلة, بل والطائرات التي تحلق فوق الرؤوس" (30). وهكذا ندخل فيما يسمى بالمقاربة السيميولوجية التي سنتحدث عنها لاحقا.

كل ما يتعلق بالديكور يسمى أداة أو غرضا ذلك أن الأغراض "تحدد الانتماء إلى الفضاء المكاني أو ذاك, كنوعية الأقداح المستعملة (مطبخ فقير, مطبخ ثري), أو نوعية الملابس حيث تلعب دور الغرض... ويمكن أن توحي الأغراض بعلاقات الفضاءات مع بعضها البعض, مثل تواصلها أو انغلاقها... يمكن أيضا للغرض المسرحي أن ينشئ الفضاءات المكانية من خلال حركيته, واختراقه لها... إن نوع مادة الإغراض وألوانها يلعب دورا كبيرا في إنشاء الفضاء المسرحي وإعطائه دلالته, (كرسي لماع من خشب مصقول أو كرسي من الحديد الصدئ) يحدد نوع الفضاء الذي ينتمي إليه الغرض والممثل" (31) من حيث قيمة الشيء أو مكانه الممثل لطبقته الاجتماعية التي هي الأخيرى تفرض طبيعة الفضاء المسرحي وأدواته المسرحية المتنوعة.

تعد الإضاءة من أنساق الفضاء السينوغرافي المعروفة أو من الوسائل الحرفية التي يتعمد المؤلف المسرحي استخدامها خدمة للشخصيات الممثلة حيث كانت تقدم المسرحيات غنائية يندمج معها المتلقي سواء الإضاءة القوية أو الخافتة, لكن مع مرور الزمن يغير

استخدام الإضاءة إحداث عنصر المفاجأة والصدمة للمتلقي التي تكسر لإيهامه دائما لعدم حدوث هذا الاندماج ووقوع "المشاهد في شرك وخداع عوامل ومؤثرات الإضاءة... على أن تظل مصادر الإضاءة مكشوفة لا تختفي خلف برقع المسرح, لكي لا يتم تشتت انتباه المتفرجين, ويرى بريخت إسقاط الضوء على الحقيقة كما هي, أما الليل فكان يصور عن طريق الكلمة واسقاط قرض القمر من أعلى للدلالة على الليل وسط الإضاءة الباهرة" (2) فمن خلالها يستطيع رسم لوحاته بكل حرية, هذه الحرية التي قلصها المؤلف المسرحي للمشاهد بحيث كسر الإيهام وكسر الرتابة, لتضمن نضج بنائها الميلودرامي.

لو تحدثنا عن المكونات الإخراجية, لابد وأن نتطرق إلى الإخراج بحد ذاته, فبعد أن كان الممثل يؤدي دوره كاملا مع صهر شخصيته الحقيقية مع دوره المؤدي, أضحى يتنصل من كونه يتعاطف مع شخصيته المؤدية ويضمن في كثير من الأحيان عن أنماط النص المسرحي في خرجات مفاجأة, حتى وإن كانت سهوا, لكن لا يعاتب عليها من طرف المخرج الذي منحه كل الحرية في تأدية دوره المسرحي, هذا ما يؤدي بنا إلى استخلاص ذلك الصراع اللامتناهي ما بين المخرج والمؤلف, ما بين المخرج والمؤلف, إذ أن هذا الأخير "لديه الرغبة في أن تخدم كل العناصر السمعية والبصرية فكرته, أما المخرج فهو يسعى دوما إلى التحرر من النص يناديه قائلا: إن هذه هي لحظتك فلا تدعها تفوتك, والآن جاء دورك, ولتذهب المسرحية إلى الجحيم" (33). لكن ذلك لا يعني إطلاقا إهمال النص المسرحي ذلك أن المخرج هو بحد ذاته مؤلف وممثل يستطيع تأدية الأدوار الرئيسية والثانوية, يسعى إلى إخضاع كل المكونات والأدوات والآليات والتقنيات الإخراجية خدمة لمسرحه وإمتاعا لجمهوره.

أما من بين أنساق الفضاء المسرحي الأخرى نجد الموسيقى وما تحدثه من أثر نفسي, تجعل المشاهد دائما في شوق وتلهف لما يصاحبها من حوادث سواء الموسيقى الهادئة أو الصاخبة, لذلك تعد من الفنون التعبيرية الضرورية لكل عمل مسرحي, وهي على التوالي "إشارة, قرينة, عرض, صورة, رمز, وباختصار علامة" (34)مؤشرة لحدوث السبب ونتيجته.

بعد ذكر لأهم مكونات الإخراج والتحليل السينوغرافي, لنا أن نحدد آليات التشخيص الدرامي وكل ما يتعلق بالبناء الفني للعمل المسرحي بغض النظر عن أنساق المظهر الخارجي للممثلين من ماكياج وتسريحة ولباس ذلك أن هذا الأخير "يحدد الجنس والسن والانتماء الجغرافي والطبقي والزمني كأن يحدد المكان (ريف – مدينة) أو الفضاء (لباس بحر, لباس فضاء, لباس عسكري, لباس تسلق جبال أو رياضة محددة)... ونفس الكلام ينطبق على التسريحة والمكياج" (35) الذي هو أيضا يمثل دلالات زمنية وفضائية واجتماعية معينة.

نرجع إلى آليات التشخيص الدرامي وتقنيات الكتابة المسرحية من صراع وحوار (خارجي أو داخلي) وتبادل الأدوار واللغة. فأما تبادل الأدوار يعد من التقنيات المسرحية التي حاول بها المؤلف كسر كل حاجز مابين الممثل والمتلقي, ولكن في الوقت ذاته, يؤكد أن ما يقدم مجرد تمثيل لا حياة, ولكن شتان بين التمثيل السلبي والإيجابي الهادف للتغيير, انطلاقا من مشاهد تحركها شخصيات تنفصل عن أهوائها وعواطفها, تتصارع فيما بينها تحقيقا لذواتها, ولموقفها من الحوادث.

أما الحوار يرجع إلى تنوع الشخصيات داخل المسرحية من شخصيات رئيسية إلى ثانوية ذكية أو شقية أو حالمة تسعى لتحقيق وجودها وتخلق لغة مسرحية تحدث تناغما بين أحداثها وصراعا بين أفكارها, وحوارا بين مواقفها لتشكل في النهاية بناءا دراميا لما تحتويه "من رسم للشخصيات وتحديد لزمان ومكان الحدث وإنتاج للحبكة ووسائل التعقيد والتشويق والحل" (36) وبما يميزه عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى التي تحمل نفس الطابع, وجدانيا كان أم مأساويا تراجيديا.

يظهر الحوار الخارجي جليا من خلال التناقص أو الاتفاق حول فكرة معينة أو رأي معين من خلال شخصيتين تتبادلان الخطاب إما الحوار الداخلي أو ما يسمى بالمونولوج يتم استغلاله "عادة لإعطاء الشخصية الإمكانية الكاملة في شرح ما تريد, أو عرض طريقتها المثلى في فهم الحياة, ليحدث انفصال ما بين الشخصية والواقع عندما تلقى المونولوج, وهذا الانفصال في حد ذاته" (37) لا يختص بالمسرح وإنما برز حتى في القصائد العربية, التي بث من خلالها الشاعر العربي آهاته وأناته بطريقة إيجابية رمزية وجمالية, مكنته من مواجهة مصيره المجهول ومصير أمته العربية الجريحة, التي تركض وراء كل جمال أو فن نأى بها عن واقع الحياة المأساوية المرير أو كثيرا من وسم بالمقيت.

د- المقاربة السيميولوجية:

لعله يسهل على من يقرأ مسرحية معينة, أو يشاهدها أنه يستمر بشكل جلي فعالية علاقة السيميولوجيا بالمسرح أو بالدراما, ولعل من المفيد أن نتطرق إلى طبيعة العلاقة بينهما في ظل تقلص الحدود التي تفصل بين الأجناس الأدبية والفنية, فلم تبق الأنواع ثابتة.

لم تكتمل أجزاء الدرس السيميائي في التراث اللغوي – من منظور الدراسات القديمة – عند اللفظة أو الأثر النفسي, "فهناك من يقول بعلم العلامة أو علم الإشارة أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا ... وما لإلى ذلك من المصطلحات الأخرى الدالة في عمومها على فكرة النظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة – تدل على أكثر من معنى, لاسيما أن هذه المصطلحات الرديفة لبعضها البعض تتفق فيما بينها على هذه الموحدة في النظر إلى أنظمة العلامات بوصفها أنظمة رامزة أو دالة" (38) التي لا يقصد بها العلامة فقط, إنما كل ما يتعلق بها من لباس وأزياء وموضة سائدة في مجتمع ما من المجتمعات التي هي أيضا من شأنها أن تشكل أنظمة وعلامات تختلف من مجتمع لآخر, ومن ذلك الحديث عن العادات والتقاليد والمطبخ... وهو ما يشاهد بين أماكن مختلفة داخل الوطن الواحد كلباس الرجل الأزرق في صحرائنا الجزائرية أو بين العباءة والطربوش في الشمال, أو ما بين الجبة القبائلية, واللباس النسوي العاصمي ذي الوشاح والسروال الفضفاض...

من هنا نخلص إلى أن السيميولوجيا اهتمت بالعلامات اللغوية واللا لغوية في آن واحد, وهذا ما يفسر طبيعة علاقتها بالعمل المسرحي الذي نرى فيه نصا ومشهدا فرجويا, أو بعبارة أخرى عملا أدبيا يستند على القراءة والتمثيل معا من كونه يتسم بتعدد الخطابات نتيجة تعدد المرسلين والمتلقين, وبالتالي فإن المسرح السيميولوجي هو الأنسب لدراسة العمل المسرحي, وإيفائه حقه من الدراسة والنقد, كونه يلم به من جانبي النص والعرض على حد سواء.

أما إذا رجعنا إلى إرجاع المسرح والتركيز على النص الدرامي من كونه نص للقراءة أو العرض, فهنا تختلف طريقة التلقي بالنسبة للقارئ أو المشاهد, لتحدث السيميولوجيا هنا مفعولها, وطريقة تناول الطرفين للعلامات المسرحية الدرامية المقروءة أو المشاهدة, ذلك أن "النص الدرامي يتمتع بقدرة حيوية على بث العوالم الدرامية داخل المتفرج مع القارئ مع اختلاف بينهما, في تلقي هذه العوالم, فالمتفرج لا ينفك يتلقى الملفوظات, وهي تتزكى عليه دون توقف, أما القارئ, فهو يملك القدرة على اختراق الفضاء الدرامي, من خلال القفز فوق مشاهد معينة, والعودة إلى الوراء, وإجراء مقارنات بين المقاطع, علاوة على أن المتفرج يتعامل مع أنساق سيميائية أكثر تنوعا" (39) فاللباس والأزياء واللغات المسرحية غير الكلامية من ديكور ضوئي وصوتي وبصري كلها تشكل علامات وأنظمة وأنساق داخل ما يسمى بالمسرح أو الركح.

نجد أن اللغة المسرحية, تساعد على إضفاء الجو العام السائد فيها, وإبراز الدلالة الخاصة بكل شخصية, ومن ذلك اعتبرت اللغة في المسرح الحديث, وسيلة التعبير من بين جميع الوسائل المساعدة على الإخراج "فالنظام التواصلي وطرائقه أو وسائله التي تكون إما فعلا أو صوتا, أو أشكالا كتابية, يحقق تلك النزعة الاجتماعية التي يتميز بها الإنسان عن غيره, ويحقق بها ذاته ووجوده في هذا الكون, وينتقل بها خبراته إلى الأجيال اللاحقة, باعتباره كائنا متكلما أولا, ومكلفا ثانيا" (40) بتأدية لرسالة أيا كان نوعها, خاصة الرسالة السياسية والاجتماعية, وبالتالي يحدث الكاتب والمخرج بصماتهما داخل المسرحية المختلفة الأبعاد السوسيوثقافية والأبنية الرمزية والأسطورية.

من بين تقسيمات العلامة نجد مصطلح الرمز (symbole) الذي يتحدد في الدال والمدلول عن طريق علاقة تواضع اجتماعي محدد سلفا والشيء الذي يربط اللون الأسود بالحداد, أو صفة الأسد في الشجاعة أو رمز الميزان الدال على العدالة, وبالتالي, فإن الرمز "هو علامة تشير إلى الموضوعية التي تعبر عنها عبر عرف, غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه, فالرمز إذن نمط أو عرف, أي أنه العلامة العرقية, لهذا فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة يتضمن الرمز نوعا من المؤشر من نوع خاص" (41)

وإذا كان للمتلقي الدور البارز في تحديد الأنساق السيميائية للعلامات داخل نسق أو نظام اجتماعي معين, فله من الدور ما يعينه على تحديد نمط مسرحيته لأخرى, سواء من ناحية الموضوع أو الديكور, أو أنماط وأدوار الشخصيات التي يعنى فيها بتمييز اللغة, وجملة الدوال والمدلولات, بقدر ما تعد الملابس جملة من العلامات, التي لا يستهان بها في تحديد مسار المسرحية, وإضفاء الطابع المناسب للشخصية الممثلة "فالممثل ليس إنسانا عريانا فوق منصة عارية, بل إن جسم الممثل يحتاج إلى ثياب, وجسمه المكسو بالثياب يتحرك في مساحة أو مجال يلعب في النور والظلمة دورا هاما, وتضيف في الأصوات المختلفة أبعادا جديدة, كما أن هناك جمادات تغزو هذا المجال جنبا إلى جنب مع الشخوص الحية, وتتحدث بلغتها الخاصة, التي قد تفوق في بلاغتها اللغة البشرية, وقد تستأثر بانتباهنا, وتجعلنا ننصرف عن الشخوص الآدمية الحية" (42) وهو ما يسمى بالغات المسرحية غير الكلامية من ديكورات ضوئية وصوتية وبصرية من شأنها, أن تجسد المشاعر والهواجس عن طريق المادة, وتلعب دورا هاما على المستوى الدلالي واللغوي الدرامي.

تعد قضية العلامة من أهم القضايا التي طرحها المنهج السيميولوجي وأخضعها لمبضع التحليل, فتناولها من حيث هي شيء مادي معتبرا إياها تصورا ذهنيا لجملة من الأشياء الموجودة في العالم الخارجي, إذن فلو عدنا إلى سيميولوجية التمثيل المسرحي, لابد من ربط تلك الأيقونات والقرائن من حيث اعتبارها أنساق سيميائية مرتبط بالشخصية الممثلة أو المؤدية, التي يراعي فيها المؤلف الدرامي جملة من الأبعاد, قبل إخراجها للجمهور جاهزة بما في ذلك الجنس (ذكر, أنثى), العصر, الحالة الاجتماعية, المظهر الخارجي للشخصية "وكل جزء من الحالة الاجتماعية له تأثير على الشخصية, على سبيل المثال, الشاب سيكون تصرفه غير تصرف الكهل, والمرأة العجوز التي فاتها قطار الزواج, غير الشابة الجميلة, وكذلك تصرفات الفقير الذي لا يجد قوت يومه يختلف عن الغني وهكذا" (43) كغيرها من حركة الدخان والنار والشعر الأبيض ونحافة الجسم وضعف الحركة, ما هي إلا قرائن على كبر السن والرسومات الكاريكاتورية, أو تمثيل خيال الظل الذي عرف عند المجتمع الغربي ما هو إلا إيقونات أو علامات تحيل إلى الشيء الذي تسير إليه.

تمثل الحياة بحد ذاتها مسرحا وجملة علامات ودوال يحكمها الطابع الاجتماعي والثقافي السائد عند شعب من الشعوب أو منطقة من المناطق انطلاقا من الموروث العربي الذي صنف العلامة إلى دال ومدلول سواء كانت هذه الأخيرة (العلامة) لفظية أو غير لفظية, وهذا الحديث يسوقنا إلى تتبع صيغ التأصيل المسرحي في المغرب العربي عامة وكيفية تعامله مع هذه العلامة التي بدأت في مجملها بطقوس وأشكال احتفالية تقليدية, تتجاوب مع أنماط الفرجة الشعبية في شمال إفريقيا, وهو ما كنا قد ذكرناه في بداية البحث, الشيء الذي يقودنا إلى منهج آخر ناجع في مواجهة العمل المسرحي وبنياته الفنية واللغوية مواجهة منهجية سليمة ألا وهو المنهج التداولي الذي "يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمليه, وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح, والسياقات والطبقات المقامية المختلفة التي ينجز ضمنها الخطاب, والبحث في أنساب الفشل في التواصل باللغات الطبيعية" (44) وهو ما يرتبط بفشل التقريرية في العمل المسرحي المغاربي الذي كان له من إتباع المنهج الرمزي والبناء الأسطوري.

لابد وأن رابطا قويا يجمع بين المنهج السميولوجي والمقاصد الاجتماعية للعمل المسرحي والمنهج التداولي زمن ذلك نخلص إلى المفهوم اللساني التداولي الجديد الذي يومي إلى أن "العقل الكلامي يعني التصرف (أو العمل) الاجتماعي أو المؤسساتي الذي ينجزه الإنسان بالكلام, ومن ثم فالفعل الكلامي يراد به الانجاز الذي يؤديه المتكلم بمجرد تلفظه بملفوظات معينة" (45) وهو الشيء الذي أراده المسرح العربي المتأثر بالمسرح الملحمي أو السياسي الذي يهدف إلى فعل التغيير من جراء كلمات تجتمع في بنية فنية لغوية تواصلية تواصل أطراف الخطاب سواء مع الشخصية الممثلة, أو ما بين الممثل والجمهور.

عودة إلى المسرح الجزائري كنا قد ذكرنا جملة من الأشكال الفنية البدائية المعروفة في التراث العربي والتي لم تمثل المسرح بمفهومه الحديث ولا تشكل أسس الدراما الناضجة, فضلا عن أنها لا تتناول مشكلات وقضايا الحياة والمجتمع بقدر ما كان هدفها الفرجة والإمتاع والتسلية.

بالرغم من الضغوط التي كان يمارسها المستعمر الفرنسي إلا أن المسرح استطاع أن يكتسب شعبية حتى ولو قدم في سرية تامة ومن بينها "القراقوز" هذا وقد واصل المؤلف الجزائري وأضاف تعديلات أخرى أدخل فيها الرقص والموسيقى ليحمل المسرح الجزائري إلى أبعاد ثقافية وفكرية تمثلت في رفض الواقع.

انتعشت الحركة المسرحية مع بداية القرن العشرين بتكوين النوادي والجمعيات وتطور الصحافة ومع ذلك ازداد النشاط المسرحي بعد الحرب العالمية 1 بوفود الطرق المسرحية المشرفين –ذكرناها سابقا– التي لم تلق مسرحياتها صدى بسبب انتشار الأمية واللغة العامية: الشيء الذي لم يمنع تقديم المسرحيات بها تغييرا عن القضايا الوطنية ومن بينها مسحية 'جحا' التي كتبها *علالو* وهي ملهاة متكونة من ثلاث فصول في 1926 التي تروي قصة جحا الذي ترغمه زوجته على القيام بدور الطبيب.

ليواصل محي الدين باشتارزي دور التأليف والإخراج بتكوين فرق مسرحية, ليقيم دعائم المسرح الجزائري الذي تضمن مفاهيم النضال المطالب الوطنية إيحاءا وهو أكسبه طابعا مميزا في اعتماده اللغة العامية وتقاليد فرجوية شعبية مع مزج الغناء والموسيقى, ومع ذلك ظل مسرحا شعبيا بعيدا عن رجال الأدب مدة طويلة حتى أن الذين نهضوا به مثل علالو ومحي الدين باشتارزي ورشيد قسنطيني لم يكونوا خريجي معاهد أو مدارس عليا, بل فنانين مارسوا المسرح عن طريق الهواية وهكذا اهتموا بالعرض ولم يهتموا بالنص المقروء.

أما في المرحلة على المسرح الجزائري أن يجد أشكالا وصيفا تعبيري وجمالية خاصة به, قائمة على المزج بين العناصر المحلية والبعد الإنساني والأشكال الفنية العالمية.

وهكذا يمكن تقسيم الحركة النقدية المسرحية الجزائرية مابين المرحلة الأولى قبل الاستقلال ثم ما بعد الاستقلال والعصر الحديث ولكن الشيء الملاحظ والأهم هو نقص الحركة النقدية المسرحية, إن لم نقل غيابها خاصة في الجامعات الجزائرية وعدم التخصص الكاف المرتبط بهذا الفن ما أنجز عنه جهل بالمسرح الجزائري والنقد السينمائي معا.

قائمة المصادر و الماجع:

1– كير إيلام ،سيمياء المسرح و الدراما ،ص 07 نقلا عن علي بن تميم ، السرد و الظاهرة الدرامية ،دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ،المركز الثقافي العربي ،المغرب ،ط2003،1،ص07.

محمد حمدي ابراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ،ص 34 ،نقلا عن المرجع نفسه ،ص 07 2–

3– إبراهيم سكر الدراما الإغريقية ،ص 3،نقلا عن عادل الناري ،مدخل إلى فن كتابة الدراما ،مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ،ط1987،1،ص 09

4– علي بن تميم ،السرد و الظاهرة الدرامية ،دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ، ص13

5– رشا د رشدي ،نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ،دار العودة ،بيروت ،ط1975،2 ،ص05

6– احمد ابراهيم ،الدراما و الفرجة المسرحية دار الوفاء الإسكندرية ،ط2006،1،ص 21.

7–" محمد زكي العشماوي أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية ،الشعر ،المسرح ،القصة ،النقد الأدبي ، الأعمال النقدية الكاملة الكويت ،2005 ،ص 218 –2019 .

8 – خليل الموسى ،المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ – تنظير –تحليل) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1997 .

9- عبد الواجد بن ياسر ، المأساة و الرؤية المأسوية في المسرح العربي الحديث ، مراكش ،ط1، 2007 ص71 .

10- المرجع نفسه ، ص 71 .

11- ينظر ، عبد الواحد بن ياسر ،المأساة و الرؤية المأسوية في المسرح العربي الحديث ،ص 74.

12-. ينظر ،عبد الواحد بن ياسر ، المأساة و الرواية المأساوية في المسرح العربي الحديث ،ص 75 .

13-" محمد زكي العشماوي ، أعلام الأدب العربي الحديث ، و اتجاهاتهم الفنية الشعر ،المسرح ،القصة ،النقد الأدبي ص 245-246 .

14- عبد الواحد بن ياسر ،المأساة و الرؤية المأسوية في المسرح العربي الحديث ،ص 164 .

15- ينظر، المرجع نفسه، ص 116-117.

16- ينظر ، المرجع نفسه ، ص 118.

17- ينظر ، المرجع نفسه ،ص 119-120 .

18- ص 13 خليل الموسى ، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ – تنظير – تحليل) 19-علي أحمد سعيد مقدمة للشعر العربي ،دار العودة ،بيروت ،ط1971،1 ص 127،126.

20- محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ،عالم الكتب ،القاهرة ،ط2006،2،ص 75 .

21- محمود سعيد ،تقنيات الكتابة في الأدب و المسرح ، ص 45.

22- المرجع نفسه ،ص 103.

23- وجيه جرجس ،المسرح بين التاريخ و الأسطورة ،دراسة تحليلية مقارنة مصر العربي للنشر و التوزيع القاهرة ،ط2010،1،ص 297.

24- عن عبد الواحد ابن ياسر ،المأساة و الرؤية المأسوية في المسرح العربي الحديث ، ص 339.

25- المرجع نفسه ،ص 307 .

26- محمد الدالي الأدب المسرحي المعاصر، ص 284 .

27- المرجع نفسه، ص 79 ، .

28- المرجع نفسه ، ص 135.

29- المرجع نفسه ، ص 156.

30- أكرم اليوسف, الفضاء المسرحي, بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي, دار رسلان, دمشق, ط1, 2010 ، ص 105

31- المرجع نفسه ص106-107 ،.

32- محمود سعيد, تقنيات الكتابة في الأدب والمسرح، ص241

33- المرجع نفسه، ص58,

34- أكرم اليوسف, الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، ص 113.

35- أكرم اليوسف, ص 102.

36 -عبد الواحد ابن ياسر, المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث ، ص 45.

37- محمود سعيد, تقنيات الكتابة في الأدب والمسرح ،ص 185.

38- بشير تاوريريت, الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية, دراسة في الأصول والمفاهيم, دار الكتاب الحديث, الأردن, ط1, 2010, ص 109.

39- عقاق قادة, في السيميائيات العربية, قراءة في المنجز التراثي, مكتبة الرشاد, الجزائر ' 2004, ص 25.

40- حمادة إبراهيم, التقنية في المسرح, اللغات المسرحية غير الكلامية, دار الوزان للطباعة, القاهرة, ص 38.

41- المرجع نفسه, ص 10.

42- المرجع نفسه, ص 40.

43- عبد الواحد ابن ياسر, المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث, ص 74-75.

44- ص 5, مسعود صحراوي, التداولية عند العلماء العرب, دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي, دار الطليعة, بيروت, ط1, 2005 ,ص 5.

45- المرجع نفسه ص 10.